

UNIVERSITÄT TARTU  
INSTITUTION FÜR FREMDSPRACHEN UND KULTUREN  
GERMANISTIK

**POLITISCHE GEWALT UND TRAUMA IN DEN TEXTEN  
„MUTTERZUNGE“ UND „SELTSAME STERNE STARREN  
ZUR ERDE“ VON EMINE SEVGI ÖZDAMAR**

Magisterarbeit

Verfasserin: Triinu Saks  
Betreuerin: Dr. Silke Pasewalck

Tartu 2016

# INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung .....	3
2.	Historische Einordnung .....	5
3.	Emine Sevgi Özdamars Kurzbiographie .....	9
4.	Trauma-Theorie und Literatur .....	12
	4.1 Trauma-Begriff .....	12
	4.2 Die Bearbeitung von Traumata in der Literatur .....	14
5.	Mutterzunge und Großvaterzunge .....	18
	5.1 Inhaltsangabe .....	18
	5.2 Erzählstrategien .....	19
	5.2.1 Mehrsprachigkeit .....	19
	5.2.2 Lernerfahrung .....	21
6.	Seltsame Sterne starren zur Erde .....	22
	6.1 Inhaltsangabe .....	22
	6.2 Erzählstrategien .....	24
	6.2.1 Autobiografie und Fiktion .....	24
	6.2.2 Doppelte Inszenierung .....	25
7.	Trauma auf den Ebenen der Handlung und des Erzählens in Mutterzunge .....	26
8.	Trauma auf den Ebenen der Handlung und des Erzählens in Seltsame Sterne .....	39
9.	Traumabewältigung durch <i>countermemory</i> .....	49
10.	Zusammenfassung .....	52
11.	Literaturverzeichnis .....	53

## 1. EINLEITUNG

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die politische Gewalt und das Trauma in Emine Sevgi Özdamars Erzählband *Mutterzunge*, und dem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* zu analysieren. Die Arbeit befasst sich mit der Frage, mit welchen Traumata die Protagonisten in diesen Texten sich auseinandersetzen müssen, welche Auswirkungen es auf sie hat, und durch welche Mittel sie dieses Trauma überwinden können, falls die Traumabewältigung überhaupt möglich ist. Dabei wird auch beachtet, wie Özdamars Texte ihr eigenes Trauma widerspiegeln, und durch welche Erzählmittel die Autorin die Leser auf dieses Trauma aufmerksam macht.

Erstens gibt die Arbeit einen Überblick von dem historischen Hintergrund der beiden Texte – dem Militärputsch in der Türkei 1971. Die politische Gewalt, die in dieser Arbeit thematisiert wird, ist ein Resultat dessen, und muss deswegen näher erläutert werden. Danach fasst die Arbeit Özdamars persönliche Biographie zusammen und hebt hervor, in welchen politischen Umständen die Autorin großgeworden ist, und welche Ereignisse sie auch selber miterlebt hat. Aleida Assmanns Verwendung des Ästhetischen als Ausdruck von Trauma und Michael Foucaults Konzept von *countermemory* bilden die theoretischen Grundlagen der Arbeit.

Im analysierenden Teil der Arbeit, werden die beiden Bücher, *Mutterzunge* und *Seltsame Sterne starren zu Erde* inhaltlich und erzähltheoretisch vorgestellt. Als Nächstes werden die Handlung und die Erzählmethoden der beiden Werken analysiert. Der letzte Teil der Arbeit bietet eine Möglichkeit der Trauerbewältigung durch die Anwendung von *countermemory*.

Bemerkenswert ist, dass die Publikationen aus dem anglo-amerikanischen Raum über das Werk Özdamars im Allgemeinen, und vor allem zu ihren früheren Schriften, im Verhältnis zu den deutschsprachigen Abhandlungen zahlenmäßig überlegen sind (vgl. Herzog 2010, 9). Was *Seltsame Sterne starren zur Erde* angeht, war die Anzahl von wissenschaftlicher Sekundärliteratur sehr gering. Was aber Özdamars Erzählband *Mutterzunge* betrifft, findet man eine bedeutungsvolle Zahl an Aufsätzen, auch aus dem deutschsprachigen Raum (Herzog 2010, 9), fast keine davon thematisieren aber das politische Trauma, das in Özdamars Werken versprochen wird. Wenn es aber thematisiert wird, dann nur flüchtig.

Die einzige Publikation, dass sich mit dieser Interpretationsmöglichkeit auseinandersetzt ist der Artikel „Political Trauma and Literal Translation: Emine Sevgi Özdamar's *Mutterzunge*“ von Yasemin Yildiz, das auch größtenteils die Inspiration für das vorliegende Werk gewesen ist.

## 2. HISTORISCHE EINORDNUNG

Zu Beginn der folgenden Arbeit muss eine historische Einordnung stehen, um den Kontext der dargestellten Charaktere und erzählten Welt(en) besser zu verstehen. In welcher Zeit leben die Protagonisten von Emine Sevgi Özdamar? was für Geschehnisse haben sie beeinflusst? Welche diese Geschehnisse hat Özdamar selbst miterlebt?

Özdamar, wie auch ihre beiden Protagonisten, wurde in der Türkei der Post-Atatürk-Ära geboren. Mustafa Kemal Atatürk hat die Türkei bis zu seinem Tode 1938 in eine Republik gewandelt. Die Republik, die 1923 gegründet wurde, war zunächst ein landwirtschaftlich geprägtes Land. 80 Prozent der Bevölkerung lebten in Dörfern (vgl. Seufer 2006, 87). 90 Prozent der Einwohner waren Analphabeten. Im Jahr 1928 fand die Schriftreform der jungen Republik statt: anstatt der arabischen Schrift wurde angefangen in der lateinischen Schrift zu schreiben. Atatürk führte mehrere westernisierende Reformen durch, um die imperialistischen Spuren des im ersten Weltkrieg zusammengebrochenen Ottomanischen Reiches zu verwischen (vgl. Littler 2002, 223). Unter Atatürk änderten sich auch viele andere Sachen: die Frauen erhielten das Wahlrecht, der Islam war nicht mehr die einzige gültige Religion und zur selben Zeit wurden auch die ersten Nachnamen für die Einwohner eingeführt (vgl. Seufer 2006, 87). Weitere große Stichworte der Zeit sind Industrialisierung, Bodenreform, Entwicklung des beruflichen Bildungswesens und, vor allem auch eine Hinwendung zum Westen.

Nach dem zweiten Weltkrieg vermied Atatürks Nachfolger es, sein bis dahin blockfreies Land zu nah an die Sowjetunion zu binden, und wandte sich deswegen der USA zu. Dieses bedeutete für die Türkei eine gewisse Sicherheit gegen mutmaßliche Invasoren, bilaterale militärische und wirtschaftliche Verträge, vor allem aber Geld. Zwischen 1947 und, hier streifen wir bereits die für beide Romane relevante Zeit, 1971 flossen insgesamt 3,2 Milliarden US-Dollar Wirtschaftshilfe ins Land (vgl. Seufer 2006, 93). Auch relativ kleine Investitionen neigten dazu, einen Eindruck auf die einheimische Wirtschaft zu machen, und das lokale Kapital wurde durch den besser entwickelten ausländischen Partner überschattet. So hat sich in den 1950er Jahren ein Abhängigkeitsverhältnis etabliert, das in den weiteren Jahren nur noch stärker wurde (vgl. Feroz 1993, 120).

Dies führte letztendlich zu dem Militärputsch von 1960. Unter der Führung des linken Flügels der Putschisten konnte die Lage unter Kontrolle gebracht werden und eine der

demokratischsten Verfassungen der Türkei, die Verfassung von 1961, erlassen werden. In der neuen Verfassung fand auch die sozialistische Ideologie, die lange Jahre unterdrückt gewesen war, ihren Niederschlag. Sie garantierte bestimmte soziale Rechte für die Bürger, zum Beispiel das Recht auf Arbeit und Arbeitsurlaub, Mindestlöhne, Versammlungs- und Koalitionsfreiheit und das Streikrecht, einige Rechte an den Universitäten, außerdem die Erlaubnis der Übersetzung sozialistischer Literatur, was vorher verboten gewesen ist (vgl. Historische Entwicklung 2006, 4).

Während in den westeuropäischen Staaten die Entwicklung der kommunistischen Bewegungen zum Stillstand kam, fanden in der "Dritten Welt" große sozialistische Umwälzungen statt. Die chinesische Revolution war bereits verwirklicht. Es folgte die Revolution in Kuba. Ende 1960 stand bereits ein Sieg des Vietkongs fest. Überall in der Welt erreichten nationale Befreiungskämpfe mit sozialistischer Inspiration ihren Höhepunkt. Vor diesem Hintergrund initiierte die politische Linksbewegung in der Türkei eine starke antiimperialistische Bewegung (vgl. Historische Entwicklung 2006, 4).

In Europa begannen in den 60er Jahren die Arbeiter- und Studentenbewegungen. In Folge der Landflucht, die seit den 50er Jahren anhielt, nahm der Arbeiteranteil in den Metropolen massiv zu, gepaart mit einer hohen Anzahl von Arbeitslosen. Hier fand die politische Linksbewegung eine Basis, um sich zu organisieren. Auch in der Türkei wurde das Gewicht der neu entwickelten Arbeiterbewegung auf der politischen Bühne immer deutlicher sichtbar. 1960 gab es in der Türkei eine politische Öffnung nach links, was zu einer Aktivierung der demokratischen Kräfte führte. Unter diesen Bedingungen erlebte die Linksbewegung in der Türkei einen schnellen, unerwarteten Erfolg (vgl. Historische Entwicklung 2006, 4). Dies sind die formenden Jahre in Özdamars Leben, wenn aus dem Kind eine für sich selbst denkende Frau heranwächst.

Die Anfänge der 70er Jahre wurden zum Höhepunkt in der Geschichte der türkischen Linken. Diese Zeit stellt auch einen Wendepunkt in der Geschichte der Linksbewegung in der Türkei dar. Am Ende der 60er Jahre verwandelte sich das revolutionäre Potential der Jugendbewegung in eine politische Bewegung, die die Guerilla-Organisationen der 70er Jahre hervorbrachte. Diese kleinen bewaffneten Gruppen begannen einen Guerilla-Krieg in der Hoffnung, die Bevölkerung in kurzer Zeit für die Revolution zu gewinnen. Die Zeit zwischen 1968 und 1971 war eine der kämpferischsten Perioden der Bevölkerung in der Geschichte der Türkei (vgl. Historische Entwicklung 2006, 6). Unter dem Einfluss der sich ständig

vergrößernden Studentenbewegung mit ihren Universitätsbesetzungen führten die Arbeiter in diesen Jahren offizielle und wilde Streiks sowie Fabrikbesetzungen durch. Während der Universitäts- und Fabrikbesetzungen kam es immer wieder zu heftigen Zusammenstößen mit der Polizei. Die antiamerikanische Protestwelle wuchs von Tag zu Tag an. Die Flotten der USA konnten nicht mehr ungestört türkische Häfen anlaufen. Die politische Lage war sehr instabil.

Am 12. März 1971 forderte die Armeeführung den Präsidenten zum Rücktritt auf, um dem "wirtschaftlichen Chaos und der Anarchie im Lande" ein Ende zu machen, was schon wenige Stunden später erfolgte (vgl. Historische Entwicklung 2006, 6). Der Putsch zielte vor allem auf die Zerschlagung der linken Kräfte. Die Führer der militanten Linken wurden rasch verhaftet und einige von ihnen hingerichtet. Es folgte eine Welle von Repressionen. Sozialistische Vereine wurden verboten und Zeitungen und Magazine wurden vorübergehend geschlossen, das Militärgericht führte Massenprozesse und Massenverhaftungen durch, mit immer schwereren Strafen, linke Intellektuelle und Studenten wurden von der Militärjustiz zum Tode verurteilt (vgl. Der Spiegel 1972, 96). 1972 saßen nach Angaben türkischer Anwälte 2.000 politische Häftlinge in den Gefängnissen, darunter Autoren, Journalisten, Publizisten, Lehrer, Professoren an Hochschulen, Mitglieder von Studentenorganisationen und Arbeiter. Nach Schätzungen des Weltgewerkschaftsbunds wurden seit April 1971 gar 10.000 Türken verhaftet (vgl. Der Spiegel 1972, 98). Die Folterung von diesen politischen Gefangenen wurde von dem Militärgericht selber dokumentiert und war öffentlich ein Teil der Militärstrategie. Die Geständnisse, die durch diese Mittel erreicht wurden, nahm man als ausreichenden Beleg um Menschen zu Tode verurteilen (vgl. File on Turkey 1972, 4). Zu den Methoden von Folter gehörten Stromstöße über Feldtelefone, verschiedene Formen des Hängens, Bastonade, Vergewaltigung, Entzug von Nahrung und Schlaf sowie die Folter an Verwandten (vgl. File on Turkey 1972, 4). Während der öffentlichen Fahndungen wurden zusätzlich mehr als 30 Beobachter von den Offizieren getötet. Alle demokratischen Massenorganisationen und sozialistischen oder einfach progressiven Publikationen wurden verboten, aus Tageszeitungen wurde Propagandamedien, Radio- und Fernsehsendungen wurden stark zensiert (vgl. File on Turkey 1972, 3).

Immer noch leisteten aber Stadtguerillas und Studentenaktivisten aktiven Widerstand (vgl. Historische Entwicklung 2006, 6). Die berühmtesten Revolutionäre dieser Periode waren Deniz Gezmiş, der mit seinen zwei Freunden fünf amerikanischen GIs entführt (und

unverletzt wieder freigelassen) hat und dafür erhängt wurde (vgl. Der Spiegel 1972, 96), und Mahir Çayan, der versucht hat mit der Entführung von neun Radartechnikern den zum Tode verurteilten Deniz Gezmiş freizupressen, was aber mit dem Tod von Çayan, seinen Kameraden, den Geiseln und fünf mit ihnen sympathisierenden Hausbewohnern endete (vgl. Der Spiegel 1972, 97).

Im Jahre 1973, zwei Jahren nach dem Putsch, wurden das Kriegsrecht aufgehoben und im Oktober Parlamentswahlen abgehalten. Die von der Republikanischen Volkspartei während des Wahlkampfs versprochene Generalamnestie für politische Gefangene wurde von der Regierungskoalition in die Tat umgesetzt. Die Generalamnestie war der Anlass für die Wiederbelebung der Linksbewegung (vgl. Historische Entwicklung 2006, 7). Dies war aber nicht das Ende der Gewalttätigkeiten, weiterhin fanden blutige Konflikte zwischen linken und rechten Gruppierungen statt. Kurz vor dem dritten Militärputsch 1980 herrschte im Lande eine bürgerkriegsähnliche Atmosphäre. Auf den Straßen Ankaras und Istanbuls waren die linksorientierten und rechtsorientierten Gruppen in blutige Gefechte verstrickt. Der Staatsapparat hatte sich als hilflos erwiesen und konnte die Spirale der Gewalt nicht durchbrechen (vgl. Historische Entwicklung 2006, 8).



### 3. EMINE SEVGI ÖZDAMARS KURZBIOGRAPHIE

Emine Sevgi Özdamar ist am 10. August 1946 in Malatya geboren, einer Provinz in Ostanatolien wo sowohl Türkisch, als auch Kurdisch und Arabisch gesprochen wird. Ihre Kindheit war geprägt von der Erfahrung von Heimatlosigkeit, weil die Familie ständig dem Wohnort wechseln musste, um den arbeitslosen Vater der Familie zu folgen. Da ihr Vater selten zu Hause war, ist Özdamars Erziehung und auch ihr Familienbild stark von ihrer Großmutter und Mutter geprägt. (vgl. Dufresne 2006, 117).

Schon als Kind spielte Özdamar bereits am Theater in der Türkei. 1965 kam sie dann zum ersten Mal nach Deutschland. Ihre Eltern haben Özdamars älterem Bruder die Möglichkeit gegeben in der Schweiz zu studieren und sie wollte ihn unbedingt besuchen, kam aber nicht näher als Deutschland. Dabei wollte sie diese Sehnsucht mit ihrem naiven Wunsch Theater zu studieren verbinden und kam deswegen nach West-Deutschland (vgl. Dernbach, 2011), ohne selber ein Wort deutsch zu sprechen. Zu dem Theaterstudium kam es leider noch nicht. Özdamar blieb in Deutschland zwei Jahre und arbeitete in einer West-Berliner Fabrik. Bereits zu dieser Zeit kam sie mit Texten, vermutlich in türkischer Übersetzung, von Heinrich Heine und Bertolt Brecht in Berührung, Autoren die auf ihr späteres Werk einen großen Einfluss haben sollten. Zur gleichen Zeit kam sie in Berlin in Kontakt mit dem linksorientierten türkischen Regisseur Vasif Öngören.

Danach kehrte sie wieder in die Türkei zurück, um sich ihren Wunsch, von einer Karriere als Schauspielerin, zu erfüllen. Sie studierte von 1967-1970 an der Schauspielschule in Istanbul und schaffte es in den folgenden Jahren erste professionelle Rollen als Theaterschauspielerin in der Türkei zu bekommen. Sie spielte unter anderem auch die Hauptrollen in den von Öngören inszenierten Stücken *Marat/de Sade* von Peter Weiss und *Mann ist Mann* von Bertolt Brecht. In dieser Zeit war Özdamar auch politisch aktiv, sie war ein Mitglied der türkischen Arbeiterpartei und schrieb Artikel für verschiedene Magazine. Nach dem Militärputsch wird sie für einen Artikel über die Verhältnisse der Bauern in der Türkei, der in einem sozialistischen Magazin veröffentlicht wurde, für mehrere Wochen in Untersuchungshaft gestellt. Nach diesem Ereignis gab es für Özdamar in der Türkei keine Zukunftsperspektiven mehr. Auch das Theater, das jetzt unter der starken Zensur litt, bot ihr keine Zuflucht. Özdamar selber hat gesagt:

„Ich war müde geworden an der eigenen Muttersprache [...] In den dunklen Jahren in der Türkei konnte man die Wörter plötzlich nicht mehr inszenieren, bestimmte Dinge durften nicht gesagt werden.“ (Bax 2004)

Deswegen entschloß sie sich nach West-Deutschland auszuwandern. 1976 wurde ihr eine Stelle als Hospitantin an der Volksbühne in Ost-Berlin angeboten und Özdamar verbrachte die nächsten Jahre zwischen Ost- und West-Deutschland. Hier arbeitete sie zusammen mit Benno Besson und Matthias Langhoff, um das Brechttheater zu lernen. Özdamar sagt:

„Mir haben damals in Istanbul Brechts Wörter geholfen und eine Utopie versprochen: Großes bleibt nicht groß, Kleines bleibt nicht klein. Brecht hatte vor uns eine körperliche Erfahrung mit dem Faschismus gemacht.“ (Dernbach 2011)

Es ist auch genau jene Zeit, die sie in ihrem späteren Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding-Pankow 1976/77* beschreibt.

1978 zieht sie für zwei Jahre nach Paris und Avignon, wo sie Benno Bessons Brecht-Inszenierung *Der kaukasische Kreidekreis* inszeniert und an der Pariser Universität in Saint-Denis promoviert. 1979-1984 nimmt sie dann ein Engagement am Schauspielhaus in Bochum an. Während dieser Zeit entsteht auch ihr erstes Theaterstück *Karagöz in Alamania*, das 1986 zum ersten Mal aufgeführt wird. Seit 1986 lebt und arbeitet sie als freie Schriftstellerin in Berlin.

Neben ihrem Beruf als Theaterschauspielerin, ist sie auch in verschiedenen Filmrollen zu sehen gewesen und ist Preisträgerin diverser Auszeichnungen, u.a. der Ingeborg-Bachmann-Preis (1991), den sie als erste Schriftstellerin mit Migrationshintergrund erhielt, der Albert-von-Chamisso-Preis (1999), der Kleist-Preis (2004) und der Fontane-Preis (2009). Im Mai 2007 wurde sie in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung aufgenommen.

Im Mittelpunkt des Schreibens steht für Emine Sevgi Özdamar die Erfahrung im fremden Land. Ihre Romane und Kurzgeschichten tragen oftmals viele autobiographische Elemente in sich. Protagonistinnen die der Autorin ähneln, berichten von den politischen und artistischen Entwicklungen der Zeit, entweder in Deutschland, in der Türkei oder in den Räumen dazwischen. Für Özdamars Werke ist üblich ein eigenwilliger Umgang mit der

deutschen Sprache. Grammatische, lexikalische und syntaktische Regelverstöße und unerwartete wörtliche Übersetzungen aus dem Türkischen gehören auch zu ihrem Sprachstil. Außerdem benutzt sie in ihren Werken Koransprüche, türkische Märchen und Sprichwörter, schildert alte Traditionen im alltäglichen Kontext, was fast an den magischen Realismus erinnert, und hat in ihren Texten eine Ästhetik entwickelt, was definitiv zu ihrer Popularität beigetragen hat.

## 4. TRAUMA-THEORIE UND LITERATUR

Ein Trauma (aus dem Griechischen: *Verletzung* oder *Wunde*) kann einen Menschen enorm verändern. Solche Verletzungen, die nicht nur das Selbstbild, sondern auch das Weltverständnis eines Menschen beeinflussen können, sind schon lange ein Thema der Literatur gewesen. Im vorliegenden Teil der Arbeit wird versucht die Theorie der Traumaforschung in der Literatur vorzustellen.

### 4.1 Trauma-Begriff

Cathy Caruth schreibt: „There is no firm definition of trauma, which has been given various descriptions at various times and under different names“ (Caruth 1996, 181). Es scheint, dass es viele verschiedene Positionen dazu gibt, was eigentlich ein Trauma ausmacht. Von einigen Wissenschaftlern wird ein Trauma als eine überwältigende Erfahrung von unerwarteten und katastrophalen Ereignissen verstanden, auf die es eine spätere unkontrollierbare Reaktion gibt, in Form von wiederholt auftretenden Halluzinationen und anderen aufdringlichen Phänomen (Caruth 1996, 181). Andere, wie Aleida Assmann, meinen, dass der Trauma-Begriff ausschließlich auf die Opfer politischer Ereignisse und Verbrechen bezogen werden sollte, wie zum Beispiel die Opfer der Sklaverei, des armenischen Genozids oder der Shoah (vgl. Assmann 1999, 5).

Anhand einer neueren Untersuchung behauptet aber Hannes Krall, dass Menschen während einer traumatischen Erfahrung mit der Tatsache konfrontiert werden, das sie in einer belastenden Situation schutzlos und hilflos anderen Menschen oder Ereignissen (wie Gewalttätern, Krieg, Krankheit, etc) ausgeliefert sind (vgl. Krall 2007, 7). Laut Krall bedeutet Trauma Verletzung. Patricia A. Resick grenzt Trauma aber vom gewöhnlichen Stress dadurch ab, dass Ereignisse, die sowohl das Leben als auch das eigene Ich bedrohen, eine posttraumatische Belastungsstörung hervorrufen können – eine Reaktion die zur gedanklichen Wiederholung der belastenden Ereignisse führt (vgl. Resick 2003, 21).

Auch Hannes Fricke sieht den Trauma-Begriff eher elastisch an, und schließt, das ein Trauma von Geschehnissen ausgelöst werden kann, die zu jedem beliebigen Zeitpunkt im Leben eines jeden Menschen eintreten können (vgl. Fricke 2004, 235). Für die vorliegende Arbeit am passendsten ist aber die Definition von Jan Assmann, die sagt, dass „traumatische

Erfahrungen dadurch gekennzeichnet [sind], dass die kulturell vorgeprägten Sinnrahmen versagen“ (Assmann 1992, 51).

Erving Goffmans Rahmenanalyse bestimmt, dass es psychische Konstrukte gibt, sogenannte Rahmen, die dafür existieren, dass wir die Welt, in der wir leben, und unseren Alltag korrekt verstehen könnten (Goffman 1986). Also ergeben Erlebnisse für uns einen Sinn, weil wir den Rahmen haben, um sie zu verstehen. Die Aufgabe des Erlebnisrahmens ist es, die Normalität und auch das Erlaubte zu beschreiben. Zum Beispiel eine der häufigsten Ursachen für posttraumatische Belastungsstörungen bei Frauen ist die Vergewaltigung, ein Ereignis, das zweifellos außerhalb des normalen Erlebnisrahmens fällt. Der Erlebnisrahmen wird also nicht nur von gesellschaftlichen Normen und Moralvorstellungen konstruiert, sondern auch von Gesetzen. Wird dieser Sinnrahmen gesprengt, kann das potentiell ein Trauma auslösen. Dies würde aber bedeuten, dass obwohl Gewalt oft ein Teil von traumatischen Erlebnissen ist, eine körperliche Verletzung nie nötig ist, um ein Trauma auszulösen. Es wird behauptet, dass es zweifellos nötig ist, auch den Verlust oder Zerfall von kulturellen Überzeugungen und Werten, und auch die Zerstörung der Lebenswelt als traumatische Erfahrungen in Betracht zu nehmen (vgl. Kühner 2003, 138).

Die Art und Weise, wie einzelne Menschen ihre Erfahrung verarbeiten, hängt von den für sie relevanten Wertvorstellungen und Diskursen ab, aber auch von ihrer persönlichen Stärke. Dies gilt nicht nur für die kognitive, sondern auch für die emotionale Verarbeitung. Ronald Granofsky beschreibt Trauma als „a painful experience which defies assimilation and demands accommodation“ (Granofsky 1995, 9). Zusätzlich zur posttraumatischen Belastungsstörung, die unmittelbare physische Reaktionen hervorrufen kann, wie belastende Träume, Flashback-Episoden, Halluzinationen, Derealisierung, Depersonalisierung, dissoziative Amnesie, usw. (vgl. Resick 2003, 22, 28-30), sind bei Traumata auch lang andauernde mentale Reaktionen sehr üblich, die man oft nicht so stark wahrnimmt, wie die physischen Folgen.

Durch die Sprengung des Erlebnisrahmens kann es passieren, dass Menschen sich nicht mehr in ihrer eigenen Welt zurechtfinden, beziehungsweise können sie das was ihnen zugestoßen ist, nirgends einordnen, was sich potentiell auf ihr Selbstverständnis auswirken kann. Sie fühlen sich losgelöst von ihrer eigenen Identität oder sogar von ihrer eigenen Kultur. Wie die Erinnerung an bestimmte Ereignisse Gedächtnislücken auslösen kann, so kann es auch zu Lücken in der Identität der Menschen führen. Trauma kann also als ein Ereignis oder ein

Prozess verstanden werden, das „die körperliche oder psychisch-geistige Integrität eines Individuums oder eines Kollektivs so nachhaltig bedroht, dass keine gesunde Identitätsbildung mehr möglich ist, und dass das aus der Erinnerung entstehende Selbstbild unweigerlich von Lücken und Ungleichzeitigkeiten durchzogen ist, die sich nicht schließen lassen“ (Freißmann 2005, 10).

## 4.2 Die Bearbeitung von Traumata in der Literatur

Trauma kann in der Literatur sowohl von der Ebene des Autors als auch der Ebene der Figuren betrachtet werden (vgl. Freißmann 2005, 10). Üblich ist es aber auch, dass Autoren anhand ihrer Figuren ihr eigenes Trauma verarbeiten, und dass nicht nur in autobiographischen Werken. Obwohl Özdamars Werke keine bekannten Trauma Texte sind, nicht so wie zum Beispiel Vladimir Vertlib's *Zwischenstationen* oder Kurt Vonneguts *Slaughterhouse Five*, die von sehr bekannten und schon häufig analysierten Traumata handeln, wie die Shoah und der Zweite Weltkrieg, wird auch in ihren Werken das persönlich erlittene Trauma versprachlicht.

Es wird behauptet, das Trauma durch die Mittel des Erzählens geheilt werden kann. Wenn man über Trauma schreibt, muss man sich direkt damit auseinandersetzen. Man kann es nicht ignorieren. Gobodo-Madikizela und Von der Merwe haben dazu das folgende zu sagen:

Turning trauma into literary narrative means turning chaos into structure. A narrative has a topic, and normally keeps to that point; the plot of the story usually creates a causal link between different events; characters act according to their identities, and their actions show some kind of continuity; and patterns are created and repeated to indicate central themes. In all these ways, the shattering effect of the trauma is transformed by the author into (relative) coherence and unity. (Von der Merwe 2007, 60)

Also wird behauptet, dass wenn man dem Trauma ein Narrativ gibt, das seelische Chaos das es umgibt strukturiert wird. Den Erfahrungen, die man vorher nirgends einordnen konnte, wird jetzt ein Sinn gegeben, man setzt sie in einen Kontext, die der Autor verarbeiten kann. Dabei muss man sich aber auch mit der Übersetzbarkeit der Trauma-Erfahrung auseinandersetzen. Ruth Klüger, eine KZ-Überlebende, beschreibt in ihrer Autobiographie, wie ihr Vetter von Offizieren gefoltert wurde, gesteht aber danach: „Und doch eben seine Einzelheiten diese

Qual ein, und nur aus dem Tonfall hört man das Anders-, Fremd-, und Bösertige heraus. Denn die Folter verlässt den Gefolterten, niemals, das ganze Leben lang nicht“ (Klüger 1992, 9). Assmann behauptet, dass Worte das Trauma nicht in sich aufnehmen können: „Weil sie allen gehören, geht nichts Unvergleichliches, Spezifisches, Einmaliges in sie ein, und schon gar nicht die Einmaligkeit eines anhaltenden Schreckens. Und Doch bedarf gerade das Trauma der Worte“ (Assmann 1999, 259). Die schlimmste Erinnerung für Klüger war etwas, dass sie nicht dachte aufschreiben zu können. Wenn sie es aber trotzdem tat, musste sie gestehen, dass die Worte, die sie dafür benutzte, gewöhnlich und nicht schwer zu finden waren (vgl. Klüger 1992, 137). An diesem Beispiel, behauptet Assmann, wird die Diskrepanz zwischen intersubjektiven Worten und subjektiver Erfahrung besonders deutlich (vgl. Assmann 1999, 260). Der Leser kann nicht unbedingt zwischen den traumatischen Erinnerungen differenzieren. Der Leser nimmt die Erinnerungen nicht im gleichen Maße wahr, als die Autorin es tut. Wie könnte man das auch machen. Für den Leser ist es ein Text, mehr oder weniger wie jeder anderer Text, aber für den Autor handelt es sich um die Versprachlichung einer traumatischen Begebenheit. Diese verschiedenen Formen des Textes existieren aber parallel, wie ein Paradox. Assmann schreibt:

„Worte können diese körperliche Gedächtnis-Wunde nicht repräsentieren. Sprache verhält sich dem Trauma gegenüber ambivalent: Es gibt das magische, das ästhetische, das therapeutische Wort, das wirksam und lebenswichtig ist, weil es den Schrecken bannt, und es gibt das blasse, verallgemeinernde und trivialisierende Wort, das die leere Hülse des Schreckens ist.“ (Assmann 1999, 260)

Wie kann man aber Trauma im Text verbalisieren ohne dass es verallgemeinernd und blass wirkt? Freißmann vergleicht den Autor mit einem Produzenten, der den Text auf der Antizipation der Leserreaktion aufbaut:

„Er darf dabei auch undurchsichtig, geheimnisvoll oder unverständlich sein, wichtig ist nur, dass der Leser das Interesse nicht verliert, d.h. immer das Gefühl behält, dass sich das Weiterlesen lohnt.“ (Freißmann 2005, 11)

Wie kann ein Autor ein erlebtes Trauma im Text abbilden, ohne dass es inmitten des übrigen Textes verschwindet, ohne das Durchlebte aber auch zu sensationalisieren? Die Bedeutung des Textes muss nicht beim ersten oberflächlichen Lesen zu verstehen sein, wichtig ist aber, dass er zu einem zweiten Lesen oder zu einer Diskussion einlädt. Wie kann man aber Lesern ein Trauma verständlich machen, die sie selber nie erlebt haben? Wie kann man das Gefühl weitergeben, als ob man die Welt nicht mehr versteht, weil man ein Erlebnis nicht in seinen Sinnrahmen einordnen kann. Freißmann fasst zusammen, dass dies durch eine vollständige Ablösung der Literatur von der Wirklichkeit erreicht werden kann (Freißmann 2005, 11).

Laut Freißmann, werden traumatische Ereignisse im Text immer wieder neu behandelt, was auf wiederholende Muster hindeuten kann. Das traumatische Ereignis wird von dem Erzähler nicht direkt Verbalisiert, was zu Informationsleerstellen führen kann, oder zu unerwarteten szenischen Unterbrechungen. Aufmerksam sind auf der Handlungsebene auch psychisch verdächtige Vorgänge, wie Träume und Visionen, in denen Flashbacks auftreten, oder das entsprechende traumatische Ereignis verfremdet wieder in die aktuelle Lebenswirklichkeit der Charaktere eindringt, so dass Inseln der Vergangenheit unwillkürlich in die Gegenwart gestellt werden. Auf der Text-Ebene bedeutet das wieder repetierende Strukturen, die sich möglicherweise sogar wortwörtlich wiederholen können. Ein weiteres Mittel, um das erlebte Trauma in Szene zu setzen ist das Weglassen von Textstellen, was aber nur dann erkennbar ist, wenn man sich von der Handlungsebene entfernt und stattdessen die Struktur des Textes betrachtet (Freißmann 2005, 11-12).

Auch bei Özdamar werden die Traumata aber nicht nur durch die Handlungsebene, sondern auch durch textuelle Mittel verdeutlicht. Das für Özdamar übliche Spielen mit der Sprache dient nicht nur dazu, ihre Migrantin-Identität auszudrücken, sondern hat auch die Aufgabe den Leser auf bestimmte Passagen und Ideen aufmerksam zu machen. Die Mischung der deutschen und türkischen Sprache in gibt den Lesern etwas Magisches und Ästhetisches, so wie es Assmann beschrieben hat, und fungiert zur gleichen Zeit auch als eine doppelte Interpretationsschicht.

Was die Trauma-Perspektive bei Özdamar besonders interessant zu analysieren macht, ist die Tatsache, dass in den folgenden Werken Trauma und Identität sehr eng verbunden sind und durch die Traumata in beiden Fällen ein Bruch zwischen der Protagonistin und ihrer Identität und Kultur stattfindet. Die Traumata haben also einen unmittelbaren Einfluss auf die



Protagonistinnen, und auf die Art und Weise wie sie die Welt verstehen und wahrnehmen. Die Texte von Özdamar zeigen auch wie langanhaltend ein Trauma sein kann, und wie die Bewältigung von diesen Traumata niemals augenblicklich und niemals leicht ist.

## 5. MUTTERZUNGE UND GROßVATERZUNGE

Özdamars erstes Buch, *Mutterzunge*, wurde erstmals 1990 veröffentlicht und besteht aus vier Kurzgeschichten. Die vorliegende Arbeit analysiert die ersten zwei Geschichten: „Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“ (fortan kollektiv nur *Mutterzunge* genannt), die eine einheitliche Geschichte bilden.

Kritiker haben viel über die verschiedenen Aspekte von *Mutterzunge* geredet. Populäre Themen bei der Analyse dieses Buches sind die Verbindung zwischen Migration und Sprache (Zierau, 2009), die Identitätsbildung in einem fremden Land (Dufresne, 2006), Mehrsprachigkeit und hybride Sprachformen (Neubert, 1997) und genderspezifische Komponenten (Horst 2007). Diese Konzepte werden in Beziehung mit der Autorin selbst gebracht, mit ihrem Selbstverständnis und ihrer Definition von Identität, Kultur und Sprache.

Während der Schwerpunkt der beiden Kurzgeschichten durchaus auf der Identität und der Sprache der Protagonistin liegt, behauptet Yasemin Yildiz aber, dass der Auslöser von dem zentralen Konflikt nicht die Migration der Protagonistin, sondern die politische Gewalt in ihrem Heimatland ist. Die vorliegende Arbeit würde sich dieser These anschließen und diese noch erweitern: Die politische Gewalt ist der Auslöser eines Traumas, das durch die Migration noch verstärkt wird.

### 5.1 Inhaltsangabe

„In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache.“ (Özdamar 1990, 9), so beginnt die erste Geschichte „Mutterzunge“ in dem gleichnamigen Erzählband. Die Handlung der Geschichte findet im Jahr 1989 statt und die Protagonistin der Geschichte fragt sich, wann sie ihre türkische Muttersprache vergessen hat. Sie ist durch viele Jahre in Berlin von ihrer eigenen Sprache entfremdet, und hat sich laut ihrer Mutter zu sehr an Deutschland gewöhnt. Die Geschichte bewegt sich dann durch verschiedene Zeitpunkte, wo die Protagonistin denkt ihre Muttersprache verloren zu haben: die Begegnung mit einer Mutter, dessen Sohn ein Anarchist ist und dafür aufgehängt wird, ihre Ankunft in Köln und ihre Wahrnehmung von dem Kölner Dom, die Erinnerung an eine Konfrontation mit einem türkischen Polizisten und das Treffen auf einen Schicksalsgefährten in dem Polizeikorridor.

Die Geschichte endet mit dem Entschluss der Protagonistin zurück zu ihrer Muttersprache zu finden. Dies will sie durch das Erlernen der arabischen Sprache bezwecken, weil durch die Sprachreform von Atatürk in der Türkei die arabische Schrift verboten worden ist, und ihr Großvater und sie deswegen zwei verschiedene Formen der türkischen Schrift gelernt haben. Durch den Großvater will sie zurück zu ihrer Mutter und zu ihrer Muttersprache finden, die Sprache sozusagen von Grund auf neu aufbauen.

Die zweite Geschichte, „Großvaterzunge“, beginnt mit dem ersten Treffen zwischen der Protagonistin und ihrem arabisch Lehrer Ibni Abdullah. Die Beiden unterhalten sich über die deutsche und türkische Regierung, über den Tod und tauschen immer wieder türkische und arabische Sprichwörter aus. Ibni Abdullah lebt in West-Berlin und die Protagonistin im Osten und ist deswegen ständig in Bewegung zwischen den zwei Orten. Ibni Abdullah lässt sie aus dem Koran vorlesen und abschreiben. Die Protagonistin verliebt sich in ihren Lehrer, ist dadurch aber nicht von ihren neuen Wörtern abzubringen. Während der ganzen Geschichte zählt sie neue und schon bekannte arabische Wörter und türkische Wörter mit arabischen Wurzeln auf. Sie rechtfertigt die Verbindung zwischen dem Arabischen und dem Türkischen, indem sie den Wortschatz miteinander vergleicht. Immer wieder tauchen Türkische Märchen und Geschichten aus dem Koran auf. Die Protagonistin sehnt sich zur gleichen Zeit nach ihrer Heimat und Ibni Abdullahs Nähe, denn der Lehrer hat mit ihr eine sexuelle Beziehung angefangen, entfernt sich aber emotionell von ihr mehr und mehr. Letztendlich fordert Ibni Abdullah sie auf 40 Tage lang eingesperrt in seiner Wohnung zu leben während er selber weg ist, um ihm ihre heilige Liebe zu beweisen. Für eine Weile bleibt die Protagonistin im Zimmer und versucht sorgfältig weiterzusenden, dann wirft sie den Zimmerschlüssel aber aus dem Fenster, damit Jemand raufkommen und sie raus lassen kann. Im Park vergleicht sie die Listen von Wörtern die sie vor Ibni Abdullah hatte und die sie von ihm gelernt hat. Sie begegnet ein Mädchen dessen Freund Selbstmord begannen hat und tröstet sie.

## 5.2 Erzählstrategien

### 5.2.1 Mehrsprachigkeit

Der eigenwillige Umgang mit der deutschen und türkischen Sprache ist eines der üblichsten Erzählstrategien für Özdamar. *Mutterzunge* ist eines der besten Beispiele für ihre Angewohnheit mit den zwei verschiedenen Sprachen spielerisch umzugehen.

Schon der Titel des Buches, beziehungsweise der Kurzgeschichten, demonstriert diese Methode – im türkischen benutzt man das Wort *dil* für beides, Sprache und Zunge. Die Geschichten sind übersät mit wörtlichen Übersetzungen von türkischen Sprichwörtern und Idiomem in die deutsche Sprache. „Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sich dorthin. Ich saß mit meiner gedrehten Zunge in dieser Stadt Berlin“ (Özdamar 1990, 9). Die „gedrehte“ Zunge spielt hier auf das türkische Verb *çevirmek* an, was für *drehen*, *wenden*, *übertragen* und *übersetzen* bedeuten kann. Zurückübersetzt ins türkische bedeutet Mutterzunge also *übersetzte Sprache* (Kader 2001, 86). Außerdem bedeutet das Idiom *dili dönmek* im türkischen einen Menschen, der gut mit Lebenssituationen auskommt. Obwohl Özdamar in der deutschen Sprache schreibt, ist ihr Schreiben nicht komplett losgelöst von dem Türkischen. (Kader 2001, 90)

Die Autorin benutzt ein lebendiges kreolisiertes Deutsch und bildet dadurch das Gastarbeiterdeutsch ab (vgl. Zierau 2009, 74). Für Jahrzehnte war das Gastarbeiterdeutsch charakteristisch für das Stereotyp des stummen isolierten Fremden. „Ich liebe das Wort Gastarbeiter, ich sehe immer zwei Personen vor mir. Einer ist Gast und sitzt da, der andere arbeitet“ (Özdamar 2001, 64). Özdamar benutzt in ihren Texten absichtlich grammatische Regelverstöße um diese Stereotype zu dekonstruieren, um zu zeigen, dass man sich auch im „gebrochenen“ Deutsch ausdrücken kann, das auch Gastarbeiter etwas zu sagen haben. Die Autorin denkt auf Türkisch und schreibt auf Deutsch (vgl. Kader 2001, 91).

Außerdem dient Özdamars kreative Sprachbenutzung einem Zweck der besonders für die vorliegende Arbeit wichtig ist. Ihre Angewohnheit, türkische Idiome und bildliche Ausdrucksweisen zu benutzen dient als ein Störfaktor, der vom gängigen Sprachgebrauch abweicht (vgl. Kader 2001, 91). Diese störenden Momente durchbrechen den Ablauf des Textes und erregen die Aufmerksamkeit des Lesers. Wie schon vorher geschrieben, ist dies einer der textuellen Möglichkeiten um über Trauma zu schreiben, ohne es wortwörtlich darzustellen und damit zu sensationalisieren. Zusätzlich bekommen diese Szenen durch die wörtliche Übersetzung der Idiome oftmals eine doppelte Interpretationsmöglichkeit, die nur durch die Mischung von zwei Sprachen entsteht.

### 5.2.2 Lernerfahrung

Türkische und arabische Wörter die immer wieder wiederholt in den beiden Geschichten auftauchen spielen bei Özdamar eine bemerkenswerte Rolle. Die Protagonistin listet schon in „Mutterzunge“ verschiedene türkische Wörter auf, die einzigen an die sie sich erinnert, das Erlernen von Sprachen spielt aber eine besonders große Rolle in der Geschichte „Großvaterzunge“. Wenn die Protagonistin an fängt Arabisch zu lernen und türkische Wörter mit arabischen Wurzeln entdeckt, wird der Leser quasi in den Lernprozess miteinbezogen. Die Protagonistin fast Listen von Wörtern die sie kennt und die sie neu erwirbt. Alles was sie lernt und alles was sie liest wird auch den Lesern mitgeteilt. Es scheint als wollte Özdamar den Leser nicht auf die Rolle eines Zuschauers zuweisen, sondern bringt uns in den Lernprozess mit hinein, so das wie uns mit der Erzählerin identifizieren würden. Genau wie sie, ist der Leser ständig in einem Prozess des Übersetzens und Lesens.

Solch eine textuelle Gewohnheit, das nicht nur den Lernprozess einer neuen Sprache betont, sondern auch ein Beispiel von den großartigen aber fehlerhaften Sprachkenntnissen der Migranten ist, reflektiert Özdamars Auffassung, dass die Identität von Migranten in den Fehlern die sie machen liegt. Özdamar sagt:

Und diese Fehler habe ich sehr gemocht, weil ich gemerkt habe, dass das eigentlich eine neue Sprache ist, die von ca. fünf Millionen Gastarbeitern gesprochen wird und dass diese Fehler, die wir in dieser Sprache machen, in der deutschen Sprache, unsere Identität ist. Und ich habe deswegen Fehler auch als Kunstform benutzt und damit gespielt [...]. Dass die Fehler dann natürlich auftauchen sollen und es dem Leser ein bisschen schwierig machen sollen, damit man den Schwierigkeiten dieser Figur auch ein bisschen näherkommt. (Wierschke 1996, 159)

## 6. SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE

In diesem Teil der Arbeit wird auf die Darstellung von Traumata in Özdamars *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding—Pankow 76/77* (fortan nur *Seltsame Sterne*) eingegangen. Die ersten Rezensionen die im Jahr 2003 erschienenen Buches betonten stark, das Deutschland der narrative Fokus dieses Werkes sei, auch in den Untertitel *Wedding—Pankow 76/77* zum Ausdruck kommt, und dass dadurch auch die türkische Heimat der Autorin vernachlässigt wurde. Obwohl dies eine umstrittene Position ist, sehen viele Kritiker trotzdem dieses Werk als etwas, dass sich eher auf Deutschland fixiert: entweder trägt es bei zu den Diskursen über das kulturelle Gedächtnis von 1968 (Rinner 2013), nimmt teil an der deutschen Vergangenheitsbewältigung der nationalsozialistischen Zeit (Konuk 2007), oder dient als eine Erinnerung an die DDR (Littler 2007).

Obwohl es wahr ist, dass ein großer Teil der Handlung des Buches in Ost- und West-Deutschland stattfindet, kann ich dieser Perspektive nicht ganz zustimmen. Die vorliegende Arbeit behauptet, dass zusätzlich zu vielen Rückblicken auf ihr Leben in der Türkei, die schmerzliche Vergangenheit der Protagonistin sie auf Schritt und Tritt begleitet, auch in Deutschland.

Der Fokus auf die Handlung in Deutschland ist bei *Seltsame Sterne* nicht unerwartet, das Buch ist der letzte Teil von Özdamars autobiographischer Trilogie. Die zwei früheren Romane, *Das Leben ist eine Karawanserei - hat zwei Türen - aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (erschienen 1992) und *Die Brücke vom Goldenen Horn* (erschienen in 1998) behandeln die Kindheit und die Jugend der Autorin und passen deswegen nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit.

### 6.1 Inhaltsangabe

Der Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding-Pankow 1976/77* beginnt mit dem Gedicht von Else Lasker-Schüler, aus dem auch der Titel des Buches stammt: „Seltsame Sterne starren zu Erde, / Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweiften, / Mit brennenden Armen die Liebe suchen...“ (Özdamar 2003, 9). Am Anfang des in zwei Teile gegliederten Romans verbringt die Protagonistin eine rastlose und kalte Winternacht in ihrem West-Berliner Wohngemeinschaft im Stadtbezirk Wedding, und kann wegen bellenden Hunden nicht

einschlafen. Es ist Weihnachten und alle ihre Mitbewohner sind für den Feiertag nach Hause gegangen, sie ist allein. Im ersten Teil des Buches beschreibt die Protagonistin in Prosaform wie sie wegen der Repressionen die Türkei und ihren Ehemann verlassen hat und nach Deutschland gekommen ist, um an der Volksbühne die Arbeitsnotizen von Benno Besson zu übersetzen und sie zu ihren Freunden in die Türkei zu schicken. Außerdem ist es ihr großer Wunsch das Brechttheater zu lernen, weil Brechts Werke dazu beigetragen haben, dass sie endlich in sich den Mut gefunden hatte die Türkei zu verlassen. Sie beschreibt ihr Leben in der West-Berliner WG, ihre Ostberliner Freunde in Pankow und das Theater, die türkischen Einwanderer in der Nachbarschaft, das tägliche Pendeln zwischen West- und Ost-Berlin und die politische Lage. Im Westen herrscht die unruhige Zeit der Politsekten und Psychogruppen, der Deutsche Herbst. Die Wohnung im Wedding war früher von Mitgliedern der AA-Kommune und der RAF besetzt und steht deswegen immer noch unter Überwachung. Im Osten ist es auf den ersten Blick ruhiger.

Im zweiten Teil des Buches findet ein Wechsel der Erzählperspektive statt, nachdem ihr eine Stelle bei Besson als Regieassistentin angeboten worden ist und sie wegen ihres DDR-Visums den Osten nicht mehr verlassen kann. Sie fängt an ein Tagebuch zu führen, um ihren gelebten Traum als Theaterschauspielerin festzuhalten. Der zweite Teil besteht ausschließlich aus Augenzeugenberichten über ihre Zeit in Form eines Tagebuches. Zwischen den Tagebucheinträgen stehen die Bühnenzeichnungen und Notizen der Protagonistin von den geprobtten Inszenierungen. Immer wieder tauchen in den Einträgen beunruhigende Nachrichten aus dem Heimatland auf und immer wieder wenn eine Inszenierung zu Ende kommt, fürchtet die Protagonistin, dass sie in die Türkei zurückkehren muss. Im Westen ist ihr alter Freundeskreis aus der Wedding-WG auseinandergebrochen. Auch in Ost-Deutschland wird die Lage für die Protagonistin unruhig. Sie bekommt Probleme mit der Grenzkontrolle in der DDR, die immer wieder ihre Bücher und Schallplatten konfisziert, Rudolf Bahro, mit dem sie befreundet ist, wird verhaftet, und auch das Telefon in ihrer Ost-deutschen Wohnung wird abgehört und der Freund von ihrer Mitbewohnerin gesteht, dass ihm von der Stasi befohlen wurde über sie zu berichten. Es ist nicht klar, was mit der Mitbewohnerin passiert und die Protagonistin, die sich immer mehr von ihrer Situation eingeengt fühlt, folgt Besson nach Frankreich.

## 6.2 Erzählstrategien

### 6.2.1 Autobiografie und Fiktion

Bei diesem Roman und der Erzählweise ist es relevant, dass die Grenze zwischen den Erlebnissen der Protagonistin und Özdamar selbst in Teilen sehr schwer auseinanderzuhalten sind. Das Leben der Protagonistin spiegelt Özdamars Leben wieder, ihre Migration aus der Türkei nach Deutschland, von Wedding nach Pankow, und die Volksbühne. Özdamar lässt Auszüge aus ihren persönlichen Tagebüchern in den Roman einfließen, und lässt den Leser auch an ihren Zeichnungen teilhaben, die genau wie die Tagebucheinträge, in der Zeit als sie selber als Regiassistentin an der Volksbühne gearbeitet hat entstanden sind. An dieser Stelle verschmelzen die Protagonistin und die Autorin quasi zu einer Person. Der Roman beschreibt fast das Leben der Emine Sevgi Özdamar, wobei sie im zweiten Teil des Buches hier auch einmal namentlich erwähnt wird. Die Protagonistin des Buches heißt also Emine. Der Roman wirkt dadurch sehr authentisch, bis zu dem Punkt wo es schwer zu vergessen ist, dass wir es doch als ein fiktionales Werk sehen müssen. Özdamar hat dazu gesagt: „Ich wollte Nähe herstellen. Vorher habe ich nie Teile meiner Tagebücher einfließen lassen“ (Bax 2004).

Genau diese Nähe ist es, die dieses Werk fesselnd in Bezug auf die Analyse der Traumabewältigung macht. Durch die autobiographischen Züge bekommt das Werk eine sehr authentische Atmosphäre. Wenn Özdamar über erlebte Traumata erzählt, entsteht für den Leser ein Bild das real und zur gleichen Zeit auch intim erscheint. Die Bedeutung der Handlung wird dadurch vertieft.

Außerdem werden in diesem Werk allgemeine bekannte historische Orte und Ereignisse in die individuelle Geschichte der Protagonistin eingeführt. Die zeitgeschichtlichen Vorkommnisse werden den Lesern durch Zeitungsschlagzeilen in der S-Bahn mitgeteilt. Die vielen intertextuellen Verweise auf tagespolitische Ereignisse dienen dazu, eine Ahnung von der herrschenden Stimmung in den 70er Jahren zu geben, überall in der Welt herrscht fast eine bedrückende Ungewissheit, nicht nur in der Türkei und in West-Deutschland, erwähnt werden Revolutionen, Militärputsche, Diktatoren, Proteste, usw. Diese und viele andere, vor allem politische Ereignisse werden durch die Medien und durch Gespräche mit ihren Mitbewohnern vermittelt, aber nicht aktiv miterlebt. Trotzdem spiegeln sie wieder was die Protagonistin selber schon erlebt hat.



### 6.2.2 Doppelte Inszenierung

Eine zweite Erzählstrategie die in *Seltsame Sterne* wichtig ist, ist das Benutzen von Theaternotizen als eine doppelte Ebene der Interpretation. Zusätzlich zu Özdamars Zeichnungen und Tagebucheinträgen bilden auch Theaternotizen einen Teil des Buches. Die Notizen, sind entweder von der Protagonistin oder von dem fiktiven Benno Besson geschrieben worden.

Die Inszenierungen und die geschriebenen Notizen dienen als eine Ausweitung der Ideen und Probleme, die aus der erzählten Handlung hervorgehen. Genauso wie die geschriebenen Notizen und Anmerkungen in das Leben der Protagonistin einfließen, Teil ihrer Arbeit an der Volksbühne werden, spiegeln sich auch das Leben und die Gedanken der Ich-Erzählerin in den Notizen die sie schreibt.

Meinungen und Probleme, die sie nicht unbedingt auf der Ebene der Tagebucheinträge verarbeiten kann oder will, so wie Gefühle von Isolation und Kritik an ihrer eigenen politischen Bewegung, kommen indirekt wieder auf in ihren Gedanken die sie über die inszenierten Theaterstücke niederschreibt.

Auf dieser Weise schafft Özdamar es, eine Ebene des Unterbewusstseins zu schaffen, der sich die Protagonistin vermutlich nicht bewusst ist. Dadurch schaffen die Notizen eine Intimität, das noch tiefer geht als die selbstbewussten reflektierenden Tagebucheinträge.

## 7. TRAUMA AUF DEN EBENEN DER HANDLUNG UND DES ERZÄHLENS IN MUTTERZUNGE

In diesem Teil der Arbeit werde ich analysieren, wie Trauma auf der Handlungsebene und der Erzählebene von *Mutterzunge* dargestellt wird. Auf welchen Stellen werden in diesem Werk traumatische Ereignisse direkt oder indirekt versprachlicht und welche Auswirkungen haben diese Erlebnisse auf die Protagonisten.

Dabei beziehe ich mich nicht nur auf das von dem Militärputsch in der Türkei ausgelöste Trauma, obwohl es an zentraler Stelle in dieser Arbeit steht. Das politische Trauma wird in *Mutterzung*, und auch *Seltsame Sterne*, von anderen Traumata verstärkt – auch die Sprachreformen von Atatürk und die Migration nach Deutschland werden als traumatische Ereignisse versprachlicht.

Auf der ersten Seite von *Mutterzunge* macht sich die türkische Protagonistin die schon seit mehreren Jahren in Deutschland lebt die folgenden Gedanken:

„Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache.“ (Özdamar 1990, 9)

Es ist ein Satz, der das zentrale Problem von *Mutterzunge* hervorbringt. Die Protagonistin gesteht, dass sie sich nicht mehr an ihre Muttersprache, das Türkische, erinnern kann. Sie kann sich an ihre Mutter erinnern und an ihre Stimme, auch an das, was gesagt wurde, aber die eigentlichen Wörter entkommen ihr. Sie hört die Wörter von ihrer Mutter, als ob sie in der deutschen Sprache ausgesprochen werden. Sie hat sich eine fremde Sprache erworben und ihre eigene vergessen.

Die Bedeutung von Sprache in unserem alltäglichen Leben kann man nur schwer unterschätzen. Sprache bestimmt unser Denken, es bestimmt wie wir mit anderen Menschen kommunizieren, wie wir einander sehen, wie wir die Welt um uns herum wahrnehmen und auch wie wir uns selber verstehen. Besonders wichtig ist die Empfindung der Sprache bei Özdamar. In früheren Teilen dieser Arbeit wurde die Art und Weise, wie Özdamar mit der Sprache umgeht schon ein wenig geschildert, in diesem Teil ist es aber besonders wichtig zu erkennen wieso Özdamar solche sprachlichen Eigenheiten benutzt, beziehungsweise was für eine Rolle die Sprache in Özdamars Werken spielt. Für Özdamar ist Sprache ein

fundamentaler Teil ihrer Identität und der Identität ihrer Charaktere. Annette Wierschke, eine Forscherin die sich schon länger mit Özdamar beschäftigt hat, bemerkt in einem Interview mit der Autorin: „Sprache ist Identität“ (Wierschke 1997, 189).

Was bedeutet es dann für die Protagonistin von *Mutterzunge*, dass sie ihre Sprache verloren hat? Es kennzeichnet den Verlust der Identität. Die Protagonistin hat sich selber verloren. Sie ist sich dieses Verlustes bewusst. An mehreren Stellen wird wiederholt: „Wenn ich nur wüsste, wann ich meine Mutterzunge verloren habe.“ Somit redet sie also nicht nur von dem Verlust der Sprache, sondern auch vom Verlust ihrer eigenen Identität als Türkin.

Die von Özdamar in ihren literarischen Texten benutzte Sprache steht fast als Gegengewicht zu diesem Verlust. Obwohl die Protagonistin meint die türkische Sprache verloren zu haben, schleicht sich diese immer wieder in ihren Alltag hinein in der Sprache die sie benutzt. Die türkischen Ausdrücke werden jetzt aber direkt ins Deutsche übersetzt, als ob die Protagonistin ihre türkische Identität behalten wollte, dazu aber nicht ganz in der Lage wäre, dadurch aber eine gemischten oder hybriden Identität erreicht hätte. Wie ist es aber zu diesem inneren Konflikt gekommen?

In einem Essay den Özdamar 1993 geschrieben hat, erinnert sie sich an eine Zugfahrt von Deutschland in die Türkei:

„In Jugoslawien stiegen auch ein paar türkische Väter in den Zug, alte Männer. Sie waren mit leeren Särgen aus der Türkei nach Jugoslawien gekommen, um ihre toten Söhne und Töchter, die mit ihren Autos auf der Fahrt von Deutschland auf der Straße in Jugoslawien bei Autounfällen gestorben waren, in die Türkei zu holen. Die Väter rauchten Zigaretten, standen auf dem Zugkorridor und sprachen leise über den Weg und über ihre toten Kinder. Einer sagte: „Dieser Weg hat uns unsere fünf Seelen weggenommen.“ [...] Die Toten in den Särgen, wir zu acht um Zugabteil, die gemeinsame Sprache Deutsch. Es entstand fast ein Oratorium, und die Fehler, die wir in der deutschen Sprache machten, waren wir, wir hatten nicht mehr als unsere Fehler. (Özdamar 2001, 48-49)

Der einzige Satz in direkter Rede, „Dieser Weg hat uns unsere fünf Seelen weggenommen.“ ist eine direkte Übersetzung aus dem Türkischen, ein Idiom über Tod und Verlust. Was bemerkenswert ist, ist die Tatsache dass Özdamar mit dieser direkten Übersetzung Migration und Verlust in Verbindung bringt. Die direkte Übersetzung aus dem

Türkischen, ein sprachliches Mittel, das besonders oft in *Mutterzunge* benutzt wird, wird hier zu einem Ausdruck der Trauer (vgl. Yildiz 2008, 248).

Die Trauer die die Protagonistin in *Mutterzunge* fühlt, ist aber nicht nur die Trauer über die verlorene Sprache. Es ist auch die Trauer über die von dem Staat legalisierte Gewalt gegen die politisch Linken in der Türkei. Viele Kritiker haben bei Özdamar den Zusammenhang zwischen Sprachverlust und Migration analysiert (Wierschke, Konuk, Zierau, usw.), weniger hat man bei ihr aber den Zusammenhang zwischen Trauma und Sprachverlust analysiert. Yasem Yildiz schreibt:

„Literal translation [...], plays a crucial role in the affective negotiation of traumatic recall. It specifically participates in the working through of the memory of political violence and its traumatic effect on language.” (Yildiz 2008, 250)

Direkte Übersetzungen werden laut Yildiz also nicht nur zu einem Ausdruck des Traumas, sondern auch zu einem Mittel, wodurch diese schweren Erinnerungen durcharbeitet werden können.

Für Özdamar ist das Türkische die traumatisierte und die traumatisierende Sprache, Deutsch bietet aber Zuflucht vor diesem Trauma. Yildiz behauptet, dass erst dann die eigentliche Bedeutung von Özdamars Texten sich entfalten kann, wenn sie in den richtigen kulturellen und historischen Kontext gestellt werden (vgl. Yildiz 2008, 250). In ihrer Dankesrede für den Kleist-Preis beschreibt Özdamar die Situation nach dem Militärputsch in den 70er Jahren:

„Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern gefoltert, erschossen werden. In solchen Zeiten können Wörter krank werden. [...] „Heute sind acht Studenten ermordet worden. Ein Vater ist mit einem Sarg gekommen und suchte seinen Sohn.“ Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache.“ (Özdamar 2004, 16)

Dasselbe kann man auch über die Protagonistin in *Mutterzunge* sagen. Ihre Sprache geht nicht nur durch die Migration verloren, sondern auch durch das Trauma der Repressionen. Özdamar beschreibt eine Szene, in der die Protagonistin den Kölner Dom nicht ansehen kann:

„Wenn der Zug in Köln ankam, ich machte immer Augen zu, einmal aber machte ich ein Auge auf, in dem Moment sah ich ihn, der Dom schaute auf mich, da kam eine Rasierklinge in meinem Körper rein und lief auch drinnen, dann war kein Schmerz mehr da, ich machte mein zweites Auge auch auf.“ (Özdamar 1990, 13)

Der Kölner Dom repräsentiert an dieser Stelle die Migration nach Deutschland. Die Protagonistin spürt die Migration als eine Klinge, die in ihren Körper eindringt, eine fast physisch spürbare Veränderung, die später von der Mutter der Protagonistin bestätigt wird. Die Rasierklinge, oder die Migration, ist aber nicht das, was der Protagonistin Schmerzen bereitet. Es ist die Rasierklinge, die etwas durchschneidet, und den Schmerz beendet. Das Trauma der politischen Gewalt treibt die Protagonistin aus ihrem Heimatland, und die Migration vertieft das Trauma noch mehr. Die Ansicht des Kölner Dom schneidet sie wie mit einer Rasierklinge von ihren türkischen Wurzeln ab. Es ist aber nicht dieser Moment des Verlustes, das die Protagonistin sucht.

Der vermutliche Grund, wieso dies mögliche Trauma-Perspektive noch relativ wenig in der Sekundärliteratur thematisiert worden ist, ist dass die Hinweise auf die politische Gewalt ohne Hintergrundwissen nicht leicht zu erkennen sind. Wie schon in einem früheren Teil der Arbeit erklärt wurde, gibt es viele verschiedene Möglichkeiten, um Trauma auf der Erzählebene wiederzugeben. Weil man oft nicht in der Lage ist traumatische Ereignisse in das persönliche Weltbild zu integrieren, tauchen sie immer und immer wieder auf und fordern Aufmerksamkeit. Auf der Erzählebene manifestiert sich das zum Beispiel durch sich wiederholende Muster.

Die Frage der Protagonistin, „Wenn ich nur wüsste, wann ich meine Mutterzunge verloren habe.“, bildet die zentrale Frage der ersten Geschichte. Aufschlussreich wäre es gleich zu bemerken, dass die Frage *Wann?*, nicht *Wo?* gefragt wird. Schon dies deutet geschickt auf die Tatsache hin, dass die Antwort nicht unbedingt mit der Reise von der Türkei nach Deutschland zu tun hat. Der Verlust der Muttersprache ist also nicht direkt mit einem Ort verbunden, oder mit dem Verlassen eines Ortes, sondern mit einem Geschehnis, das zeitlich festgelegt werden muss. Diese Behauptung unterstützt auch die folgende Szene, ein fragmentiertes Telefongespräch mit ihrer Mutter:

„Sie sagte dann: „Du hast die Hälfte deiner Haare in Alamania gelassen“ [...] Ich fragte sie auch, warum Istanbul so dunkel geworden ist, sie sagte: „Istanbul hatte immer diese Lichter, deine Augen sind an Alamania-Lichter gewöhnt.“ (Özdamar 1990, 9-10)

Diese Gespräche deuten an, dass sie in Deutschland eine körperliche Veränderung durchgemacht hat (vgl. Yildiz 2008, 253). Die körperlichen Veränderungen sind also direkt mit ihrer Migration verbunden. Wichtig für das Narrativ ist es aber, dass obwohl die Protagonistin diese Bemerkungen der Mutter nicht bestreitet, scheint dieses Gespräch ihre Frage nicht zu beantworten scheint und sie weiter sucht. Daraus kann man schließen, dass die Migration nicht die richtige Antwort für sie ist. Die Behauptungen der Mutter deuten auf eine Beziehung zwischen Migration und Sprachverlust, aber es ist eine Meinung, die die Erzählerin der Geschichte nicht teilt (vgl. Yildiz 2008, 254).

Die Struktur des Textes bietet noch einen Hinweis darauf, dass die Migration von der Türkei nach Deutschland nicht der eigentliche Grund des Sprachverlusts ist. Die erste Geschichte in *Mutterzunge* hat kein lineare Narrativ, sie besteht aus fragmentierten Bildern, die immer wieder zwischen der Gegenwart in dem geteilten Deutschland und der Vergangenheit in der Türkei springen. Diese verwirrende Form des Erzählens ist typisch für Traumaliteratur. Das Innenleben von traumatisierten Menschen kann sehr chaotisch sein, weil sie versuchen sich in ihrer neuen Realität zurechtzufinden. Die erlebten Geschehnisse fallen außerhalb des Normalitätsrahmens und sind deswegen schwer einzuordnen – Menschen haben keinen Anhaltspunkt zu dem Erlebten und wissen nicht wie sie damit klarkommen sollten, oder wie man anfangen könnte es zu verarbeiten. Die Szenen die in der Vergangenheit stattfinden, werden immer als Erinnerungen präsentiert. Die Protagonistin scheint in einem fast traumhaften Zustand von der Vergangenheit in die Gegenwart und wieder zurück zu wandern, die erlebten Bilder sind nicht chronologisch aufgebaut. Die Ankunft in Deutschland ist nicht der Anfang der Geschichte, und auch nicht das Ende, obwohl der Moment thematisch an einer zentralen Stelle im Text steht. Yasemin Yildiz behauptet, dass die Szenen, die in der Türkei stattfinden trotz der zentralen Rolle der Migration viel auffälliger und prominenter dargestellt werden, als es bisher von Kritikern anerkannt geworden ist (vgl. Yildiz, 255).

Es sind genau diese Erinnerungen, die die politische Gewalt der 70er Jahre darstellen und von dem Trauma der Protagonistin berichten. Obwohl die Schlusszene von „Mutterzunge“ und die folgende Geschichte „Großvaterzunge“ vielmehr die Sprachreformen von Atatürk und das sprachliche Trauma, das davon hervorgebracht wurde, thematisieren,

berichten die Szenen, die in der Vergangenheit der Türkei stattfinden, eigentlich immer und immer wieder nur von der politischen Gewalt.

Es sind besonders die linken Studenten und Jugendlichen, die der faschistischen Regierung und ihren Todeskommandos zum Opfer fielen, auf die sich Özdamars Erinnerungen fixieren. Schon die erste Erinnerungsszene weist auf einen sehr spezifischen Moment hin. Die Protagonistin erinnert sich an den Monolog einer türkischen Mutter, die ihren Sohn wegen der politischen Verfolgung verloren hat. Özdamar schildert die Geschichte auf einer sehr persönlichen Ebene (vgl. Yildiz 2008, 255), etwas dass sie später auch in *Seltsame Sterne* in Bezug auf die Repressionen in der DDR macht. Obwohl die Mutter von einer Erfahrung erzählt, die vielen Müttern in dieser Zeit zugestoßen sein muss – von der Angst und dem Kummer, den sie fühlte, als man ihr Haus durchsucht und später ihren Sohn zum Tode verurteilt hat, gibt es ein Detail, das die Erinnerung mit einem realen Menschen in Verbindung bringt. Der verurteilte Sohn wird durch Hängen hingerichtet.

Obwohl viele Menschen während dieser schweren Zeit von der Staatsmacht zum Tode verurteilt wurden, durch verschiedene Hinrichtungsmöglichkeiten, gibt es nur drei Menschen die in den Jahren nach dem Militärputsch gehängt worden sind. Im Mai 1972 wurde der fast als ikonenhaft gesehene linke Studentenaktivist Deniz Gezmiş zusammen mit seinen zwei Freunden erhängt (vgl. Yildiz 2008, 256). Dies ist ein Ereignis, das damals einen deutlichen Effekt auf die politische Bewegung hatte – die getöteten Aktivisten wurden zu einem Symbol für die linke Bewegung was zu einer noch größeren Eskalation der Gewalt führte.

Nach dieser Vergangenheitsszene wechselt die Geschichte zurück in die Gegenwart und die Protagonistin macht die Bemerkung: „Diese Sätze, von der Mutter eines Aufgehängten, erinnere ich mich auch nur so, als ob sie diese Wörter in Deutsch gesagt hätte.“ (Özdamar 1990, 11). Wie vorher ist die Sprache immer noch etwas Fremdes, aber auch dies scheint nicht der konkrete Moment zu sein, wo die Trennung von der Muttersprache stattgefunden hat. Die Fremdheit der Muttersprache wird hier aber nur von der Seite der Protagonistin gefühlt.

Özdamar erwähnt absichtlich das Todesurteil des jungen Mannes um ihm eine Identität zu geben, bleibt aber sonst bei der Trauer der Mutter. Man könne deswegen behaupten, dass für Özdamar die Folgen der traumatischen Ereignisse, die direkte Auswirkung auf den geistigen Zustand des Menschen genauso viel oder noch mehr im Fokus

stehen, als die Gewalt selbst. Es ist wichtig die Geschichte festzuhalten, aber noch wichtiger ist es festzuhalten, wie Menschen von der Geschichte betroffen sind.

Die Idee von der „gut gelernten Fremdsprache“ wird wieder aufgegriffen in der Szene wo die Protagonistin einen Zeitungsartikel in der türkischen Zeitung liest, erzählt wie ein fragmentierter Schnappschuss:

„Die Schriften kamen auch in meine Augen wie eine von mir gut gelernte Fremdschrift. Ein Zeitungsausschnitt. „Arbeiter haben ihr eigenes Blut selbst vergossen.“ Streik war verboten, Arbeiter schneiden ihre Finger, legten ihre Hemden unter Blutstropfen, in das blutige Hemd wickelten sie ihr trockenes Brot, schickten das zum türkischen Militär, an das erinnere ich mich auch, als ob diese Nachricht von einer Trinkhalle in mehreren Zeitungen gestanden ist, man sah es beim Vorbeigehen, fotografiert, lässt es fallen.“ (Özdamar 1990, 11)

Auch hier wird der Sprachverlust in einen direkten Zusammenhang mit der politischen Gewalt gesetzt. Eine Möglichkeit Aufmerksamkeit auf das existierende Trauma zu lenken, ist es nicht direkt zu Verbalisieren. Man könnte sogar behaupten, dass die verlorene Muttersprache in der Geschichte eine große Leerstelle darstellt. Die Nachricht von den blutenden Arbeitern nimmt die Protagonistin nur durch einen Nebel wahr. Sie liest die türkische Zeitung, aber die Wörter werden zu einer Fremdschrift, was mit der generellen Idee des Sprachverlusts zu tun haben kann, aber wahrscheinlich mehr mit dem Inhalt des Artikels zusammen hängt. Direkt wird über die blutigen Proteste berichtet und die Protagonistin erinnert sich an die Verhältnisse in der Türkei und erklärt sie auch dem Leser: die Repressionen worunter die Arbeiter leiden – eine Anspielung auf Menschen die Teil der sozialistischen Bewegung sind – und auch wer an diesen Repressionen schuld ist: Das Militär. Der Hauptfokus liegt für die Protagonistin aber nicht auf den blutigen Ereignissen, ihre Erklärung wirkt fragmentiert, als ob sie die Situation aus der Distanz betrachten würde. Die gesteht es auch selber: die Erinnerungen fühlen sich nicht so an, als gehörten sie ihr, sonder als hätte sie diese nur flüchtig erblickt, als einzelne Photographien.

Wie schon in einem früheren Teil dieser Arbeit erklärt worden ist, reagieren Menschen auf Traumata oftmals mit Verleugnung, einfach weil ihre Wahrnehmung von dem Trauma überfordert ist und es nicht in den Rahmen ihrer Wirklichkeit reinpasst. Gedächtnislücken sind charakteristisch für diese Menschen, und genau dies scheint auch in dieser Szene der Fall zu sein. Die Erinnerungen werden für sie nur durch Schnappschüsse erkennbar, wie Fotos.



Und zwischen den Schnappschüssen herrscht eine Informationsleere. Das Erlebte, was eine Verbindung zu dem Gelesenen herstellen könnte, ist verdrängt worden. Die Protagonistin kommt mit der Erinnerung an die blutigen Proteste nicht klar und hat sie deswegen verdrängt, aus ihr ist eine Außenseiterin in ihrem eigenen Gedächtnis geworden. Dies ist ein weiteres Beispiel von dem durch Trauma bedingten Sprachverlust, doch immer noch ist der eigentliche Moment des Verlustes unklar. Die Protagonistin stellt wieder ihre Frage: „Wenn ich nur wüsste wann ich meine Mutterzunge verloren habe“, was erkennen lässt, dass die erlebte Szene nicht die richtige Antwort gewesen ist.

Eine weitere Stelle in *Mutterzunge*, die sehr explizit die politische Gewalt in der Türkei erwähnt und die selten von der Sekundärliteratur thematisiert wird (vgl. Yildiz 2008, 256), dient dazu um die Beziehung zwischen Gewalt, Sprache und Migration zu zeigen. Die folgende Szene findet statt nachdem man die Protagonistin in der Türkei verhaftet hat und ist möglicherweise die wichtigste in der ganzen Geschichte:

„In den Polizeikorridor haben die auch den Bruder von Mahir gebracht, Mahir, der in den Zeitungen als Stadtbandit bekannt gemacht war. In den Tagen hatten sie Mahir mit Kugeln getötet. Mahirs Bruder saß da, als ob er in seinem Mund was Bitteres hatte und es nicht rausspucken konnte, er hatte ein sehr dünnes Hemd, ich hatte einen schwarzen Pulli mit Hochkragen. „Bruder, zieh es an.“ Mahirs Bruder sah mich an, als ob ich eine fremde Sprache spreche. Warum steh ich im halben Berlin? Geh diesen Jungen suchen? Es ist siebzehn Jahre her, man hat Ihnen die Milch, die sie aus ihren Müttern getrunken haben, aus ihrer Nase rausgeholt.“ (Özdamar 1990, 14)

Auch in diesem Teil der Geschichte gibt es explizite Hinweise auf die politische Gewalt die die Protagonistin erlebt hat. Anders als bei der vorherigen Szene wird das Erkennen einer historischen Figur noch leichter gemacht. Die Person über die geredet wird, ist deutlich der Revolutionär Mahir Çayan, der 1972 von der Polizei erschossen worden ist. Zu dieser Erkenntnis kommt man nicht nur durch den erwähnten Namen. Wenn man bedenkt, dass *Mutterzunge* erstmals 1990 veröffentlicht worden ist, dann würde die genannte Zeitperiode vor siebzehn Jahren genau den Höhepunkt der politischen Gewalt bedeuten – die Jahre 1972-1973. Auch deutet der Begriff *Stadtbandit* auf Mahir Çayan, der Guerillataktiken benutzte um in der Stadt gegen das Militär und die Geheimpolizei zu kämpfen (vgl. Yildiz 2008, 256).

Wie auch bei Deniz Gezmiş fokussieren sich die Narrative hier auf die Familie des Getöteten, nicht auf den Revolutionär. Historische Ereignisse werden wieder durch die persönlichen und intimen Gefühle der Menschen geschildert. Es ist nicht die Absicht der Erzählerin jemanden explizit zu verurteilen, sei es Mahir oder ihre eigene Regierung. Sie konzentriert sich lediglich auf die düstere Verzweiflung von Mahirs Bruder, der nichts von der Welt um ihn herum mitzubekommen scheint, und auf ihre eigenen Gefühle der Verfremdung. Yildiz schreibt:

„In this passage the Narrator recalls a scene of utter alienation in the hallway of a Turkish police station many years earlier, before abruptly moving to the text's present in divided Berlin. (Yildiz 2008, 256)

Es ist dieser zeitliche Bruch, der die Szene so bedeutsam macht. In den vorherigen Szenen, als die Protagonistin Vorfälle aus der Vergangenheit beschrieben hat, ist dieser Bruch zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart nie zustande gekommen. Das bedeutet, dass diese Erinnerung relevanter ist als die anderen Szenen. Die vorliegende Arbeit behauptet, dass man genau in dieser Szene einen relevanten Bezug auf die Gegenwart und auf die zentrale Frage, die die Protagonistin quält finden kann, auf die Frage wann sie ihre Muttersprache verloren hat.

Die mehrmals wiederholte Frage „Wenn ich nur wüsste wann ich meine Mutterzunge verloren habe?“ ist eines der eindeutigsten Muster in der Geschichte. Auch wenn wir die Beziehung zwischen dem Verlust der Muttersprache und dem Trauma schon nicht analysiert hätten, würde das Wiederauftauchen dieser Frage ein Hinweis auf die Wichtigkeit dieses Verlustes sein. Die Frage dient nicht nur dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers darauf zu lenken, was der Protagonistin zu schaffen macht, sondern es bietet uns auch die Möglichkeit das eigentliche Trauma das sie quält zu identifizieren: solange diese Frage wiederholt wird, wissen wir, dass wir die richtige Antwort immer noch nicht gefunden haben.

In der Szene ist die Protagonistin mit einem traumatisierten Menschen konfrontiert, den sie zwanglos auch Bruder nennt, was zumindest einigermaßen auf eine familiäre Beziehung hindeutet. Die konkrete Beziehung zwischen den beiden bleibt aber unklar, weil es im islamischen Glauben üblich ist andere Menschen Brüder und Schwester zu nennen, auch wenn man sie nicht kennt. Was bei dieser Szene am wichtigsten ist, ist die Tatsache dass Mahirs Bruder und auch die Protagonistin von der Situation schwer betroffen sind. Diese

Betroffenheit hat auch eine Auswirkung auf die Sprache. Der Satz „Mahirs Bruder saß da, als ob er in seinem Mund was Bitteres hatte und er es nicht rausspucken konnte.“ gibt uns eine klare Idee davon, wie es zu dem Sprachverlust kommen konnte. Das Bittere in dem Mund von Mahirs Bruder ist die türkische Sprache, in der die Szene vermutlich stattfindet. In diesem Kontext wird die Bitterkeit von dem gewaltsamen Vorgehen der Regierung, der politischen Gewalt und dem familiären Verlust hervorgerufen (vgl. Yildiz 2008, 257).

Auch die Protagonistin ist von der traumatischen Situation betroffen. Während Mahirs Bruder keine Worte von sich geben kann, hat sich bei der Protagonistin eine grundlegende Veränderung durchzogen: „Mahirs Bruder sah mich an, als ob ich eine fremde Sprach spreche.“ Dies ist der erste Moment in den Erinnerungsszenen, wo der Sprachverlust nicht nur zum ersten Mal direkt versprachlicht wird, sondern auch von jemand anders als die Protagonistin wahrgenommen wird. Dies ist der Moment, in dem die Protagonistin ihre Muttersprache verliert, nicht durch die Migration nach Deutschland, sondern in einer Polizeistation in der Türkei (vgl. Yildiz 2008, 257).

Noch ist erwähnenswert die direkte Übersetzung des türkischen Idioms: „Es ist siebzehn Jahre her, man hat ihnen die Milch, die sie aus ihren Müttern getrunken haben, aus ihrer Nase gezogen. Im Türkischen bedeutet dieses Idiom nur, dass man jemanden dazu bringt Verantwortung zu übernehmen. Im Türkischen würde dieser Satz also nur bedeuten, dass diese Jungen gezwungen wurden, für ihre Taten die Verantwortung zu übernehmen. Im Deutschen bringt es aber ein beunruhigendes Bild von Folter vor die Augen (vgl. Yildiz 2008, 257), was von dem Wissen verstärkt wird, dass Folter als ein Verhörmittel von dem türkischen Militär implementiert und legitimiert geworden ist (vgl. Yildiz 2008, 258).

Cathy Caruth, die schon in einem früheren Teil der Arbeit erwähnt worden ist, bezeichnet Trauma als ein verletzendes Ereignis, das im Moment des Geschehens zu unerwartet und überwältigend ist, um es in das Weltverstehen des Opfers zu integrieren (Caruth 1995, 5). Das erlebte Trauma der Verfolgung und Tötung, das in *Mutterzunge* durch Vergangenheitsbilder versprachlicht wird, kann zweifelsfrei als Trauma gesehen werden. Welchen Einfluss hat dann dieses Trauma auf die Protagonistin. Wie schon mehrmals gesagt wurde, ist das zentrale Thema von *Mutterzunge* der Sprachverlust. Weil aber bekannt ist, dass für Özdamar Sprache gleich Identität ist, kann man auch Identitätsverlust zu dem Folgen von Trauma in *Mutterzunge* hinzufügen. Wie könnte die Protagonistin nicht unter

Identitätsverlust leiden, wenn sie von Teilen ihrer eigenen Geschichte und Kultur abgeschnitten ist.

Ein weiterer Hinweis auf die Tatsache, dass der Moment mit Mahirs Bruder zu dem Sprach- und Identitätsverlust geführt hat, ist die Position der Erinnerung in dem Narrativ: es ist die letzte Erinnerung die geschildert wird, bevor die Protagonistin sich entschließt genau ihre Geschichte und Kultur von dem Trauma wieder zurückzuerobern. Es deutet darauf hin, dass die Protagonistin endlich eine Antwort auf ihre Frage bekommen hat und jetzt dazu bereit ist das erlebte Trauma zu verarbeiten.

Wie Özdamar, ist die Protagonistin in der türkischen Sprache unglücklich geworden, um es näher zu betrachten, ist die Sprache in der sie unglücklich geworden ist die Sprache der Türkei in den 70er Jahren. Der Bruch mit der Sprache und mit ihrer Identität als Türkin findet durch das Nichtzurechtkommen mit den Taten der türkischen Regierung statt. Die Türkei der Gegenwart ist nicht die Türkei zu der die Protagonistin eine Beziehung haben will. Deswegen sucht sie eine bessere Türkei, eine ältere Türkei, die schönere Erinnerungen in ihr wachruft. Diese Türkei ist sowohl in *Mutterzunge* als auch in *Seltsame Sterne* die Türkei ihrer Großeltern. Sie will den Weg zurück zu dieser Zeit finden, durch das Lernen der Großvaterzunge – sie will Arabisch lernen, die Sprache in deren Buchstaben auch die türkische Sprache vor Atatürks Reformen geschrieben worden ist. Die einzigen Wörter, die sie am Anfang der zweiten Geschichte noch von der türkischen Sprache behalten hat, sind *görmek* – sehen, und *kaza gecirmek* – Lebensunfälle erleben. Ihre Sprache ist also nur von dem Trauma, den Lebensunfällen, geprägt. Diese Worte stellen ein weiteres Muster da, das in beiden Geschichten auftaucht und sie thematisch verbindet. Besonders wird der Ausdruck „Lebensunfälle erleben“ wiederholt – am Anfang um sie nicht zu vergessen, und am Ende der Geschichte, weil sie Teil ihrer Identität geworden sind. Die Protagonistin hat Lebensunfälle erlebt, hat sie aber überwunden und gelernt mit diesen Unfällen zu leben.

In solch einen hybriden Sprachraum, wo die deutsche, türkische und arabische Sprache aufeinander treffen, fängt sie einen Dialog mit dem Schriftgelernten Ibni Abdullah an. Obwohl sie mit einander Deutsch reden, ist es ein Deutsch, das von der türkischen und arabischen Sprache bereichert ist und die fremden Sprachen in sich aufnimmt. Sie teilen auch die Erfahrung des Islams und auch die Erfahrung des Traumas:

„Ibni Abdullah sagte: „Ich denke, ich war im Schriftlehren vor neun Jahren besser, als ich zum ersten Mal nach Deutschland kam. Meine sieben Brüder sind im Krieg gestorben. Als ich auch verletzt war, sprach ich etwas laut gegen die Regierung, sie beschuldigten mich, ich sei von den fanatischen Islambrüdern.“ (Özdamar 1990, 16-17)

Ibni Abdullah ist ebenfalls jemand der wegen politischen Gründen nach Deutschland migriert hat, um politischen Repressionen zu entkommen. Aus verschiedenen Hinweisen kann man feststellen, dass der Schriftlehrer wahrscheinlich aus Ägypten stammt. Erwähnt werden die Islambrüder (Muslimbrüder) und auch ein Zeitfenster für relevante Ereignisse ist vorhanden. Wenn man dieselbe Logik wie bei der Protagonistin und ihren siebzehn Jahren anwendet, bedeutet das, dass Ibni Abdullah 1981/1982 nach Deutschland migriert hat. In Ägypten hat man aber 1981 viele Mitglieder der Muslimbrüder verhaftet, weil sie von der Regierung islamische Reformen gefordert haben. Der Krieg, wo Ibni Abdullah verletzt worden ist, wäre dann der Oktoberkrieg mit Israel. Es lässt sich also feststellen, dass er mit der Protagonistin vergleichbare traumatische Erfahrungen gemacht hat, bei ihm hat es aber nicht zum Sprachverlust geführt.

Die Gespräche mit Ibni Abdullah und der Protagonistin sind übersät mit deutschen und türkischen Sprichwörtern, die einen Berührungspunkt zwischen den beiden Kulturen darstellen:

Ibni Abdullah sagte: „In der Welt, wenn Tod näherkommt, es kommen vier Engel, vier Engel zusammen ziehen die Seele aus seinen Fingerspitzen, der Atem der Sterbenden fließt wie ein Wasser aus dem Krug eines Wasserverkäufers zur Erde.“

Ich sagte: „Die Seele wird gezogen wie ein Dorn, der in einem nassen Fell feststeckt, der Sterbende wird denken, seine Seele ging durch ein Nadelloch durch. Der Himmel kam und legte sich über die Erde, und die Seele bleibt dazwischen, der Engel wird die Seele in seine Hände nehmen, die Seele wird zittern wie Quecksilber.“ (Özdamar 1990, 17-18)

Diese Stelle ist wichtig, weil sie gut demonstriert, wie die Konversationen zwischen der Protagonistin und Ibni Abdullah in zwei verschiedenen Kulturen stattfinden, dabei aber von derselben islamischen Tradition ausgehen. Cornelia Zierau schreibt: „Entlang der markierten Schlüsselwörter spinnt sich ein Dialog von Redewendungen, die aus dem muslimischen Volksglauben stammen.“ (Zierau 2008, 80). Es sind aber nicht nur Redewendungen aus dem Volksglauben, die in den Gesprächen zwischen den beiden versprachlicht werden. Auch

Geschichten und Zitate aus dem Koran und Sprichwörter aus beiden Sprachen stehen immer und immer wieder im Mittelpunkt ihrer Gespräche.

In der Dankesrede für den Kleist-Preis beschreibt Özdamars ihre Kindheit und den Totenkult der ein unzertrennlicher Teil ihres Alltags war:

„Jedesmal, wenn meine Mutter oder Großmutter Wasser tranken, sagten sie: „Das Wasser soll in den Mund unserer toten Mütter fließen.“ Mein Vater hob jeden Abend sein Rakıglas auf die Männer, die wegen des Kummers dieser Welt am Rakıtrinken gestorben waren.“ (Özdamar 2004, 13)

Die Gespräche über den Tod und die Sorge um die Toten ist also etwas, das direkt mit ihrer Kindheit verbunden ist. Sie findet also durch die Gespräche mit Ibni Abdullah den Weg zurück in ihre Kindheit und in die familiäre Sphäre (vgl. Zierau 2008, 80).

Man könnte sogar behaupten, dass die Kommunikation zwischen der Protagonistin und Ibni Abdullah größtenteils aus genau diesem Austausch der Kulturbilder besteht. Wenn die Protagonistin sich in Ibni Abdullah verliebt, verliebt sie sich eigentlich wieder in ihre eigene Kultur. Die Protagonistin selber sieht es am Ende der Geschichte auch ein, wenn es klar ist, dass sie und Ibni Abdullah wegen ihren verschiedenen Überzeugungen doch nicht zusammenpassen: „Ich habe mich in meinen Großvater verliebt.“ (Özdamar 1990, 48).

Die Protagonistin hat den Weg zu ihrer Großvaterzunge gefunden und verlässt Ibni Abdullah mit mehr türkischen Wörtern als sie am Anfang der Lehrstunden hatte. Die Wörter die sie gelernt hat, sind etwas Ästhetisches, etwas Magisches, und fallen sofort auf. Sie dienen dazu den Leser auf die relevanten Stellen aufmerksam zu machen. Es ist klar, dass die Protagonistin ihre Mutterzunge noch nicht wiederentdeckt hat, aber die Traumata der Vergangenheit sind nicht mehr so vorherrschend, dass sie ihr Leben und ihre Identität überschatten. Die Protagonistin fängt endlich an, sich von der Vergangenheit wegzubewegen, obwohl die erlebten Ereignisse einen klaren Einfluss auf sie gehabt haben: „Ich sagte mir, wenn du einen Menschen siehst, der wie ein Lebensunfall-erlebt aussieht, sprich zu ihm.“ (Özdamar 1990, 49).

## 8. TRAUMA AUF DEN EBENEN DER HANDLUNG UND DES ERZÄHLENS IN SELTSAME STERNE STARREN ZU ERDE

In diesem Teil der Arbeit werde ich analysieren, welche Traumata die Protagonistin in *Seltsame Sterne* erlebt hat und wie sie mit ihrem Trauma zurechtkommt. Es wird analysiert, wie es ihr Leben und ihre Beziehungen mit anderen Menschen beeinflusst und durch welche Mittel dieses Trauma von der Protagonistin verarbeitet wird, wenn es überhaupt verarbeitet werden kann.

Genauso wie in *Mutterzunge*, ist politische Gewalt nicht das einzige Trauma das dargestellt wird, die Isolation der Migration wird auch als eine traumatische Begebenheit gesehen, die das schon vorhandene Trauma verstärkt. Außerdem wird auch die politische Situation in West- und Ost-Deutschland thematisiert, womit sich die Charaktere auseinandersetzen müssen, und die das Trauma der Protagonistin verstärkt, oder möglicherweise sie davon abhält, das Trauma völlig zu verarbeiten.

Auch in *Seltsame Sterne* wird der Sprachverlust thematisiert, wenn auch nicht im gleichen Maße wie in *Mutterzunge*. Außerdem geht es hier nicht um ein buchstäbliches Vergessen der Sprache, sondern um das Verbot oder die Unmöglichkeit sich zu äußern:

„Ich bin unglücklich in meiner Sprache. Wir sagen seit Jahren nur solche Sätze wie: Sie werden sie aufhängen. Wo waren die Köpfe? Man weiß nicht, wo ihr Grab ist. Die Polizei hat die Leiche nicht freigegeben! Die Wörter sind krank. Meine Wörter brauchen ein Sanatorium, wie kranke Muscheln. [...] Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch im eigenen Land die Muttersprache verlieren?“ (Özdamar 2003, 23)

Hier kann man schon gleich direkte Parallelen zu *Mutterzunge* ziehen. Obwohl Migration als eine Möglichkeit des Sprachverlustes angedeutet wird, ist es klar, dass es bei Özdamar nicht der Fall ist. Diese Meinung unterstützt in Weiterem auch Özdamar selbst:

Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache. [...] Das schöne Obst in den Ständen in den Straßen befremdete mich. Was suchten dort die Granatäpfel, was die Weintrauben? Wem sollten sie schmecken? Bei einem Putsch steht alles still, die Baustellen, der Export und

Import, die Menschenrechte, auch die Karriere steht still, sogar die Liebe kann stillstehen.  
(Özdamar 2004, 16-17)

Diese beiden Zitate demonstrieren nicht nur, wie unglücklich die Protagonistin von *Seltsame Sterne* in der Türkei geworden ist, sondern auch wie unglücklich Özdamar war, was wiederum die autobiographischen Züge in diesem Buch bestätigt. Dieser Sprachverlust wird aber nicht nur im Teil des Buches, der die Türkei betrifft, thematisiert. Auch in Deutschland wird die Protagonistin ständig an das Schweigen erinnert: Sie lebt in einer Wohnung, wo früher die Mitglieder der AA-Kommune von dem autoritären Aktionskünstler Otto Mühl gewohnt haben. Die Mitglieder der Kommune, wo Zweierbeziehungen und Kleinfamilien verboten waren, durften auch nicht sprechen, weil die Sprache angeblich Klassenunterschiede aufbaut, und nur das Elend durfte herausgeschrien werden. Die Protagonistin berichtet, dass die Mitglieder immer geschrien haben. Die Dissonanz stellt eine Dissonanz zwischen der Türkei und Deutschland dar – in der Türkei wurden die Worte verboten und zensiert, in Deutschland wählen die Menschen selber nicht zu sprechen und stattdessen ihren Kummer auszuschreien, ohne dabei Worte zu formen. Auch das Schreien ist sprachlos.

Obwohl die zitierte Szene in der Türkei auch auf die in der Türkei herrschende Zensur hindeuten kann, stellt sie viel mehr ein Bild der Hilflosigkeit und der Ratlosigkeit dar. Die Protagonistin scheint am Ende ihrer Kräfte zu sein und unfähig mit ihrer Umwelt zurechtzukommen. Die Umwelt, in der sie sich befindet, ist die Türkei nach dem Militärputsch. Es ist aber nicht nur die Angst und die ständige Bedrohung, von der die Protagonistin betroffen zu sein scheint. Viel bedrückender scheint für sie die Ungewissheit zu sein. Wie der Satz „Wo waren die Köpfe? Man weiß nicht, wo ihr Grab ist.“ veranschaulicht, ist die Protagonistin müde von der Ungewissheit, von der ständigen Sorge nicht nur um ihre Freunde, sondern um alle Menschen, die unter den Repressionen leiden. Wenn es am Anfang von *Mutterzunge* unklar gewesen ist, was genau die traumatisierenden Ereignisse gewesen sind, hält sich Özdamar in *Seltsame Sterne* nicht zurück, das Trauma beim Namen zu nennen. Die Gewalt, die damals in der Türkei geherrscht hat, wird an mehreren Stellen als traumatisierende Ereignisse deutlich versprachlicht:

„Mit wem sprach der Junge, der zwanzig Jahre alt war, aber auf seinem Foto aus der Zeitung wie fünfzehn aussah? Er schnitt im Gefängnis aus einer Zeitung ein Bild aus. Ein Mädchen.



Ein Dorfmädchen. Wenn man diesen Jungen nach der Folter zu seiner Zelle zurücktrug, legte er sich nicht ins Bett, sondern unter das Bett und sprach mit dem Bild des Mädchens.“ (Özdamar 2003, 25)

Özdamar versprachlicht nicht nur die Folter, sondern auch die brutalen Massenfahndungen, die die Protagonistin selber durchlebt hat:

„Wie die Menschen, die auf der Straße durch Kugeln umfielen, fiel auch das Obst aus den Tüten eines Mannes, der vor Angst davonrannte. Menschen verschwanden ganz plötzlich und wurden zu Fotos. Die Eltern liefen mit Fotos in den Händen herum und fragten: „Wo sind unsere Kinder?“ Ich dachte, das Land stirbt, alle werden getötet. Ich muß vorher noch alle Menschen fotografieren.“ (Özdamar 2003, 26)

Die Protagonistin wird von einem zwingenden Druck vorangetrieben. Immer wird sie von dem Gefühl verfolgt, dass sie nicht genug macht, um den Menschen zu helfen. Es sind die Gräueltaten der Regierung, die sie nicht nur physisch belastet, sondern auch anfangen ihre Beziehungen mit den Menschen um sie herum kaputtzumachen, und letztendlich auch zu den Problemen mit ihrem Mann führen:

„Wenn wir uns liebten, dachte ich immer an die Menschen, die in den Gefängnissen saßen. Sie können niemanden küssen, sie haben niemanden, mit dem sie wie zwei Löffel im Bett liegen können. Jedes Fleisch, das wir brieten, jeder Apfel, in den ich biß, kam mir vor wie ein Verrat an denen, die im Gefängnis saßen.“ (Özdamar 2003, 25)

Die Protagonistin scheint sich schuldig zu fühlen, weil sie noch in der Freiheit lebt, obwohl auch sie unter den Repressionen leidet: sie hat ihre Arbeit am Theater verloren und musste aus der Stadt wegziehen, weil es dort zu gefährlich wurde. Ihre Hände sind ihr aber gebunden – sie kann den Menschen nicht helfen, kann nur die passive Rolle einer Beobachterin einnehmen. Auch ein passives Trauma ist dennoch ein Trauma. Man könnte sogar behaupten, dass die Passivität das Schlimmste bei diesem Trauma ist. Es ist die Rolle der Beobachterin und die Unmöglichkeit sich gegen die Ungerechtigkeit zu äußern, die zu ihrer Migration nach

Deutschland führen, weil ihre Empathie für die Menschen soweit geht, dass sie anfängt sich mit den Gefangenen zu identifizieren:

„Wenn morgens meine Haare aus der Bürste ins Waschbecken fielen, dachte ich, dies sind nicht meine Haare, dieses Waschbecken ist ein Gefängniswaschbecken, dort im Spiegel, das ist der Kopf eines Gefangenen, der sich wie ein verrückt gewordener Vogel selbst die Haare vom Körper reißt.“ (Özdamar 2003, 26)

Die psychische Gesundheit der Protagonistin verschlimmert sich wegen des erlebten Traumas also sichtlich, sie fühlt sich wegen den Umständen in der Türkei wie eine Gefangene im eigenen Land. Außerdem kann man sehen, dass diese Gefangenschaft sie nicht nur physisch, sondern auch körperlich belastet. Wie in *Mutterzunge* findet in der Protagonistin eine körperliche Veränderung statt, obwohl der Verlust von Haaren zumindest in diesem Buch nicht freiwillig zu sein scheint. Man könnte sagen, dass ihre Haare ein Symbol für ihre Identität und ihren Seelenfrieden sind – sie verliert beides immer mehr und fühlt sich in der Türkei immer mehr eingeengt. Sie kann nicht arbeiten, das Theater, das ein großer Teil von ihrem Leben gewesen ist, bleibt für sie verschlossen, sie kann auch nicht in der Stadt leben wo ihre Familie und ihre Gemeinschaft sind, und ihre Freunde verschwinden, einer nach dem anderen und sie weiß nicht wohin.

Die verschwundenen Menschen selbst werden zu den Leerstellen, die für die Darstellung von Traumata in der Literatur charakteristisch sind. Obwohl Özdamar die Gewalt die von der Regierung gegen die Menschen ausgeübt wird an mehreren Stellen explizit darstellt, ist die eigentliche Aufmerksamkeit nicht auf die Gewalttaten selbst gerichtet, sondern wie auch in *Mutterzunge* wird die Geschichte auf einer sehr persönlichen Ebene erzählt. Diesmal stehen im Fokus aber nicht die Familienmitglieder der Toten, sondern die Protagonistin und ihre Beziehung zu ihrer Kultur, und den Toten, die ein Teil davon sind. Dies unterstützt auch die Tatsache, dass die Opfer in diesem Buch nicht als bestimmte Menschen identifizierbar sind. Man benutzt für sie immer einen kollektiven Begriff, anstatt ihnen Namen zu geben.

Die Ungewissheit was die Toten aus der Heimat angeht folgt der Protagonistin auch nach Deutschland. Wie das Trauma, begleiten sie die Protagonistin überall. Cathy Caruth schreibt: “The Trauma is a repeated suffering of the event, but it is also a continual leaving of

its site” (Caruth 1995, 10). Das Trauma jagt die Protagonistin aus der Türkei, lässt sie aber nicht los. Sie begegnet den Toten überall, auch in einem neuen Land.

Ein Motiv, das wiederholt auf der Erzählebene auftaucht, sind bellende Hunde. Das Buch fängt an mit einer Szene in ihrem Schlafzimmer in Wedding, wo die Protagonistin wegen einem bellenden Hund nicht schlafen kann und versucht sich das Gedicht von Else Lasker-Schülers, woraus auch der Titel des Buches stammt, aufzusagen, um die Hunde und das Gebell auf dem Hof zu beruhigen:

„Da der Hund aber noch lauter bellte, fing auch ich an, beim Sprechen lauter zu werden, und schrie die Sätze fast. Woher kam dieser Hund? Bis jetzt hatte es keinen Hund hier im Hof gegeben.“ (Özdamar 2003, 9)

Die Szene endet mit ihrer Flucht aus ihrer Wohngemeinschaft, weil sie das Bellen nicht aushalten kann. Sie flüchtet nach Ost-Deutschland, wo kein Hund mehr bellt. Die Szene erinnert stark an die Geschichte von den Mitgliedern der AA-Kommune, die nicht sprechen durften und ihr Leid nur mir Schreien ausdrücken mussten. Aus der Protagonistin ist eine Schicksalsgefährtin aus einem anderen Land geworden. Dies ist ein Motiv, das eng mit den Toten verbunden ist. Während die Protagonistin im ersten Teil des Buches immer wieder zwischen Ost- und West-Deutschland pendelt, trifft sie immer auf Hunde – sowohl streunende, als auch die, die ein Zuhause haben. Es wird aber erst am Ende des ersten Teiles versprochen, was diese Hunde symbolisieren:

„Wir wollen mit unseren Eltern, die den Krieg mitgemacht haben nichts zu tun haben. Deswegen sind wir nach Berlin gekommen, aber der Krieg ist auch hier – die vielen alten Kriegswitwen und die alten Männer ohne Arme oder Hände. Die Westberliner Hunde sind die Hunde gegen die Kriegseinsamkeit. Kriegsberuhigungstabletten. Die Männer sind tot, die Hunde haben ihre Plätze eingenommen.“ (Özdamar 2003, 66)

Die Hunde symbolisieren also die toten Menschen, die nicht aus dem Krieg zurückgekommen sind. Kader Konuk behauptet in seinem Essay „Taking on the German and Turkish History“, dass diese symbolischen Toten und die Szene mit Elsa Lasker-Schülers Gedicht dazu dienen, die Erinnerung an die jüdische Vergangenheit und die Shoah wachzuhalten (vgl. Konuk 2007, 240), aber dieser Behauptung kann ich mich nicht anschließen. Diese Interpretationsweise übersieht die Dringlichkeit der Lasker-Schüler Szene. Das Gedicht wird nicht nur aufgesagt,

es wird aufgeschrien. Wenn die Protagonistin versucht über das Bellen der Hunde hinweg zu schreien, versucht sie eigentlich lauter als die Toten die sie verfolgen zu schreien. In dieser Weise erinnert sie den Leser wieder an die AA-Kommune – auch die Protagonistin kann ihr Leid nicht anders ausdrücken, als es herauszuschreien. Wenn die Protagonistin vorher sich gewundert hat, woher der bellende Hund plötzlich gekommen ist, ist die Antwort jetzt leicht zu beantworten – sie hat ihre eigenen Hunde mitgebracht. Die Toten, wie auch das Trauma folgen ihr.

Das Nicht-los-Kommen von der Vergangenheit, wurde schon im Voraus angedeutet, als sie die Türkei noch nicht verlassen hatte. Wenn ihre Entscheidung, die Türkei und ihren Mann, zu verlassen feststeht, schreibt ihr Mann an die Protagonistin in einem Brief:

„Du sagst: „Ich werde in ein anderes Land fahren,  
An ein anderes Meer. Ich werde eine bessere Stadt finden  
Als diese, wo jede meiner Anstrengungen zum Scheitern  
Verurteilt  
Ist,...“  
...  
Du wirst keine neuen Länder entdecken, keine anderen  
Meere.  
Die Stadt wird dir folgen. Du wirst durch dieselben Straßen  
Streifen, in denselben Vierteln alt werden.“ (Özdamar 2003, 56)

Es ist klar, dass es bei dieser Warnung eigentlich nicht um geographische Orte geht, beziehungsweise nicht nur um geographische Orte. Die ganze Türkei ist für die Protagonistin ein Ort der Erinnerung geworden, was ihr Mann aber klarer sieht als sie selbst: sie kann diese Orte nur physisch verlassen, aber die Erinnerung an diese bleibt. Wie die Toten, trägt sie immer die Türkei mit sich mit, wohin sie auch geht.

Das bedeutet aber nicht, dass sie es nicht versucht. Getrieben von ihrem Trauma bewegt sie sich unruhig zwischen West- und Ost-Deutschland. Obwohl sie von der Türkei geflohen ist, ist sie immer noch rastlos. Wenn das Hundegebell im Westen zu laut wird, flieht sie nach Osten. Wenn im Osten der Status ihrer Arbeitsstelle an der Volksbühne unsicher wird, sucht sie im Westen Zuflucht. Die Rastlosigkeit ist genau so ein Resultat des Traumas, wie es auch die Sprachlosigkeit gewesen ist. Die Sprachlosigkeit hat die Protagonistin durch

Distanz von der Türkei und von den bellenden Hunden einigermaßen überwunden, aber es scheint, dass die Rastlosigkeit schwerer zu verarbeiten ist.

Es kann aber gesagt werden, dass das Theater der Protagonistin es ermöglicht, mit dem Verarbeiten der Traumata anzufangen. Sie schreibt in ihr Tagebuch: „Die Volksbühne hat mich ruhig gemacht“ (Özdamar 2003, 223). Auf der einen Seite wird das Theater zu einem Medium, wodurch sie indirekt ihre Gefühle über die Türkei und ihre Vergangenheit durcharbeiten kann: in den Probenotizen zu Heiner Müllers *Die Bürger* findet sie sich mit dem Regimewechsel in ihrem eigenen Land ab, die Notizen zu Goethes *Bürgergeneral* könnten aber als Kritik an ihrer eigenen sozialistischen Bewegung gesehen werden (zu dem Zeitpunkt, als die Protagonistin die Türkei verlässt, ist die Gewalt zwischen den Linken und Rechten durch gegenseitige Aggressionen wieder eskaliert), und die Notizen zu Hamlet drücken aus, dass sie sich immer noch nicht in der Realität der Welt zurechtfinden kann. Es ist eine Charakteristik von Traumata, dass Menschen sie nicht in ihr Weltbild einordnen können. Das Erlebte wird zu belästend, um es aufzunehmen. Deswegen passiert es oft, dass Menschen versuchen die traumatischen Erlebnisse zu verdrängen. Es könnte sein, dass dies der Grund dafür ist, dass die Protagonistin des Buches ihre Gedanken nur durch ihre Arbeitsnotizen ausdrücken kann, was nicht so persönlich sein sollte wie Tagebucheinträge, es aber in diesem Fall an einigen Stellen dennoch sind.

Das Theater steht aber nicht nur für das Durcharbeiten der Traumata, sondern auch für eine neue Gemeinschaft, die sie für sich in Ost-Deutschland aufgebaut hat. Sie ist nicht nur ein Teil des Kollektives, sie arbeitet mit diesen Menschen, auch mit Benno Besson, aber zusätzlich isst sie auch mit ihnen, macht Ausflüge mit ihnen und lebt mit ihnen zusammen. Es geht für die Protagonistin aber auch um das Theater selbst. In der Türkei sind ihre Wörter krank geworden, sie musste ihre Arbeit an dem Theater beenden, weil es dem Theater nicht mehr erlaubt war Stücke aufzuführen. Auch war es ein Lied von Brech, dass sie gehört hat und sie ermutigt hat die Türkei endlich zu verlassen. Der Wunsch an der Volksbühne Brechttheater zu lernen und die Notizen für das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* waren auch der Grund dafür, dass sie ein Arbeitsvisum in der DDR bekommen hat. Das Leben wird leichter für sie, sie sagt, „Ich zerreiße das idealistische Denken, sie gehören auch zum Leben, die Geschichten, die mich so traurig gemacht haben, in der Türkei“ (Özdamar 2003, 105). Sie erinnert sich auch an die Beerdigung eines Freundes, findet endlich einen Toten, von dem sie sich symbolisch verabschieden kann. Wenn sie vorher Telefonanrufe nach zu Hause

vermieden hat, sucht sie jetzt immer mehr Kontakt zu ihrer Familie, nicht aber zu ihrem Mann, sondern zu ihrer Großmutter, an die sie sich immer gern erinnert, auch wenn sie sich an nichts anderes von der Heimat erinnern will.

In *Mutterzunge* nimmt die Protagonistin bei der Traumabewältigung eine sehr aktive Rolle ein. Sie sucht nach der Ursache des Traumas und fängt dann an, sich mit dem Trauma auseinanderzusetzen. Jedoch in *Seltsame Sterne* ist die Protagonistin eine passive Zeugin des Traumas und kommt aus dieser Rolle während des Buches eigentlich nicht raus. Obwohl es auf den ersten Blick so aussieht, als ob auch sie durch die Beziehung zu ihrer Großmutter und durch das Theater den Weg zurück zu ihrer Vergangenheit finden könnte, wird diese Möglichkeit durch die Verschlechterung ihrer seelischen Gesundheit durchbrochen. Es wird einigermaßen klar, dass für die Protagonistin das Theater mehr als eine Art von Realitätsflucht dient, als ein Mittel der Traumabewältigung. Das Trauma wird nicht verarbeitet, sondern ignoriert.

Die politische Lage war weder in West-Deutschland noch in Ost-Deutschland idyllisch. In ihre Wohngemeinschaft im Wedding brechen in der Mitte der Nacht Polizisten ein, um so kontrollieren, dass sich keine gesuchten RAF-Mitglieder in der Wohnung befinden. In Ost-Deutschland ruft ihre Mitbewohnerin den Stasi-Beamten, die ihr Telefon abhören, Grüße zu. Die Schlagzeilen in den Nachrichten berichten von repressiven Regimen in der ganzen Welt. Im Laufe des Buches eskalieren die Repressionen aber – in West-Deutschland entführen die RAF-Mitglieder ein Flugzeug und ermorden Hanns-Martin Schleyer, im Osten konfisziert die Grenzkontrolle ihre Sachen und der Freund ihrer Mitbewohnerin gesteht, dass er der Stasi über sie Berichte erstattet. Rudolf Bahro, mit dem die Protagonistin befreundet ist, wird verhaftet. Die Protagonistin träumt von faschistischen Soldaten aus der Türkei, die sie körperlich bedrohen, ein anderes Mal träumt sie von Francos Soldaten. Es herrscht ständig ein Gefühl der Überwachung und der Verfolgung. Auch wenn sie sich äußerlich ruhig verhält und im Tagebuch ihre Gedanken über die politische Lage nicht äußert, konfrontiert ihr Unterbewusstsein sie mit ihren Gefühlen. Es ist offensichtlich, dass sie das Trauma nicht verarbeitet hat, egal wie gut sie sich an der Volksbühne gefühlt hat.

Ihre geistliche Lage verschlimmert sich noch mehr, als sie mit der Möglichkeit konfrontiert wird ihre Stelle an der Volksbühne zu verlieren. Benno Besson will nach der Verhaftung von Rudolf Bahro nach Frankreich reisen, offiziell, um seine französische Sprache zu verbessern. Benno Besson ist aber der Mensch, der Protagonistin ihre

Arbeitserlaubnis besorgt hat, der sie in Schutz genommen hat, und sie bei ihren Zeichnungen und Notizen immer ermutigt hat. Dies löst in der Protagonistin eine Welle von Angst aus:

„Ich habe Angst, in die Türkei zurückgehen zu müssen. Wenn ich nicht am Theater arbeiten kann, ist es aus mit mir. Wenn ich in Istanbul am Theater arbeiten könnte, würde ich zurückgehen. Aber es ist alles so dunkel da.“ (Özdamar 2003, 124)

Bisher hat die Protagonistin sich mit ihrer Heimat nur wenig auseinandergesetzt. Wenn ihr Bruder ihr von neuen Todesfällen erzählt hat, hatten die Nachrichten auf sie scheinbar keinen großen Einfluss. Sobald sie aber mit der Möglichkeit konfrontiert wird zurück in die Türkei zu müssen, kann sie das Trauma nicht länger verleugnen und dieses kehrt doppelt so stark zurück, als es vorher war. Ihre ganze Identität und sogar ihr Leben scheinen am Theater festzuhängen. Sie hat das Theater nach dem Trauma wie eine Krücke benutzt, was ihr am Anfang geholfen hat, jetzt aber zu einem Hindernis geworden ist. Die Angst vor der potentiellen Rückkehr bringt sie vollkommen aus dem Gleichgewicht.

„Wenn ich am Friedhof vorbei zur Volksbühne laufe, wiederhole ich immer wieder, wie ich heiße, wie alt ich bin, woher ich komme und weshalb ich hier in Ostberlin bin.“ (Özdamar 2003, 186)

Dies ist einer der aufschlussreichsten Szenen im Buch, wenn es darum geht ihren psychischen Zustand in dieser Zeitperiode zu analysieren. Die Szene findet statt nach einer einsamen Nacht in der westdeutschen WG. Mehr und mehr Menschen verlassen die Wohngemeinschaft. Es ist zu einem Ort des Wohnens geworden, und hat langsam aufgehört der Ort einer Gemeinschaft zu sein. Dies steht parallel zu der Gemeinde, die sie in der Türkei verloren hat, und zu der Gemeinschaft der Volksbühne, die sich durch Bessons Pläne auch auflösen droht. Sie fühlt sich Isoliert, nicht nur wegen ihres Traumas, sondern auch wegen ihrer Migration. Zwei einander entgegengerichtete Ansichten stoßen in ihr zusammen – die Sehnsucht nach der Heimat und die Angst eigentlich zurückzukehren. Dies scheint bei der Protagonistin eine dissoziative Episode auszulösen, wo sie Probleme hat sich an ihre eigene Identität zu erinnern, was charakteristisch für posttraumatische Belastungsstörungen ist.

Wenn sie aber Probleme hat sich an der eigenen Identität festzuhalten, so sehr, dass sie sich sogar an ihren Namen erinnern muss, welche Identität ist es dann, die ihre eigene

verdrängen will? Einen Hinweis auf diese Frage kann man vielleicht an dem Ort finden, wo diese dissoziative Episode stattgefunden hat: auf dem Friedhof. Wie sie sich früher als eine Gefangene im eigenen Land gesehen hat, hat sie jetzt die Angst, wie eine von den Toten vergessen zu werden.

Letztendlich entschließt sich die Protagonistin an einer französischen Universität zu promovieren. Sie ist immer noch heimatlos und rastlos und folgt Besson nach Frankreich. Zwischen der Sehnsucht und der Angst die sie mit der Türkei verbindet, hat sie sich für die dritte Alternative entschlossen – auf dem Weg zu bleiben. Es ist aber erschöpfend von sich selbst und seinen Geistern wegzulaufen. Wie ihr Mann ihr geschrieben hat: „Die Stadt wird dir folgen.“ In der Pariser Metro, umgeben von einem Wirrwarr von Menschen, scheint es auch der Protagonistin endlich klar zu werden:

„Schwarze Gesichter. Weiße Gesichter. Vietnamesen. Algerier. Ich schloß die Augen und hörte die Stimmen. Besson sagte: „Du bist müde von der Reise, leg deinen Kopf auf meine Schulter und schlaf etwas.“ (Özdamar 2003, 247).



## 9. TRAUMABEWÄLTIGUNG DURCH COUNTERMEMORY

Özdamars Werke rufen oft ein Gefühl der Nostalgie hervor, und das nicht nur in den Werken, in denen sie über ihre Kindheit schreibt, wie *Das Leben ist eine Karawanserei*. Es geht Özdamar aber nicht um die Nostalgie selbst, um das Festhalten an idyllischen Jugendbildern, sondern um die Erhaltung einer Welt, die am Verschwinden ist (vgl. Pizer 2008, 136), oder in manchen Fällen schon verschwunden ist. Es ist ein Verschwinden, das Özdamar entweder als Kind unbewusst oder als ein Erwachsener aktiv miterlebt hat.

Wie es schon klar geworden ist, haben die erlebten Traumata in beiden Texten dazu geführt, dass ein Bruch zwischen den Protagonistinnen und ihrer Kultur stattgefunden hat. In *Mutterzunge* wird dieser Bruch durch den Sprachverlust geäußert, und in *Seltsame Sterne* durch die andauernde Rastlosigkeit und von dem Gefühl eingeengt zu sein.

Sowohl in *Mutterzunge* als auch in *Seltsame Sterne* figurieren die Großeltern der Protagonistinnen als ein Kontrast zu den erlebten Schwierigkeiten. In *Mutterzunge* ist es der Großvater, der mit seiner Sprache auf eine zentrale Stelle einnimmt. Es sind die Reformen von Atatürk die der Protagonistin ihre Großvaterzunge geraubt haben. Die Erinnerungen an das Osmanische Reich, womit die Protagonistin die Sprache ihres Großvaters und die Gebräuche ihrer Großmutter in Verbindung bringt, wurden von Atatürks Regierung komplett ausgelöscht. Jegliche Hinweise auf die Wurzeln des türkischen Reiches, wie die arabischen Buchstaben, oder Teile von Geschichtsbüchern, wurden ausgestrichen (vgl. Pizer 2008, 136). In *Seltsame Sterne* figuriert die Großmutter als die einzige unbestreitbar positive Erinnerung an die Heimat. Es ist ihre Familie, ihr Bruder und besonders die Großmutter, denen sie etliche abergläubische Bräuche und Angewohnheiten geerbt hat, nach denen sich die Protagonistin sehnt. Wenn sie sich an andere gute Momente in ihrer Vergangenheit erinnert, erinnert sie sich immer an das Gefühl des Zusammenseins, an das Gefühl von einer Gemeinde umgeben zu sein. Diese Gemeinde ist aber nicht mehr da, gespalten in verschiedene Fraktionen, und die Regierung besteht auf eine alternativen Version der Realität, wo Repressionen und das Ermorden von Andersdenkenden gut für das Land ist.

Es sind die Erinnerungen an eine bessere Zeit, die als Gegengewicht für das erlebte Trauma der Protagonistinnen dienen, und die demonstrieren, was sie verloren haben. Es sind Erinnerungen, die Özdamar in ihren Texten festzuhalten versucht. Azade Seyhan schreibt:

„In the geographical and temporal space afforded by exile, Özdamar attempts to understand a culture that is gradually disappearing into forgetfulness through the medium of the mother tongue and to rewrite the (hi)story of the motherland — as a form of countermemory to official history.” (Seyhan 2001, 149)

Obwohl sich Seyhan hier konkret auf Özdamars Buch *Das Leben ist eine Karawanserei* und die Reformen von Atatürk bezieht, kann man dieselbe These auch auf ihre anderen Bücher übertragen, besonders auf *Mutterzunge* und *Seltsame Sterne*.

Laut Foucault sind Menschen sozusagen lebende Geschichtsbücher, weil alles was sie erlebt haben einen Eindruck auf sie hinterlässt, ob sie es wollen oder nicht (vgl. Foucault 1977, 148), und auch wenn ihre Erfahrungen im Gegensatz zu der offiziellen Geschichtschreibung stehen. Als *countermemory* bezeichnet man eine Form der Gedächtnisbildung, die politisch und sozial sein kann und im Gegensatz zu offiziellen Medien und Geschichtsbüchern steht. Die Aufgabe von *countermemory* ist es vergessene, unterdrückte und ausgeschlossene Geschichten zu erzählen, von Menschen, deren Geschichten generell vom offiziellen Gedächtnis nicht vertreten werden. Auch die beiden Texte, die im Laufe dieser Arbeit analysiert wurden, tragen zu *countermemory* bei. Sie werden zu einem Teil der Traumabewältigung, möglicherweise nicht nur für die Protagonistinnen, sondern auch für die Autorin selbst.

Beide Texte dienen dazu persönliche Geschichten in einen größeren historischen Rahmen zu setzen. Sie versprachlichen die Gewalt und die Verwirrung, die dem brutalen Militärputsch folgten und zeigen auf einer privaten Ebene, welche Folgen so etwas auf einen Menschen haben kann. Die Geschichte, die von der türkischen Regierung nicht erzählt wird, wird von der Überlebenden erzählt.

Die Thematik des Überlebens ist sowohl in *Mutterzunge* als auch in *Seltsame Sterne* vorhanden, und taucht immer wieder als Sorge für die Toten auf. Die Protagonistin von *Seltsame Sterne* sorgt sich nicht nur um ihre eigenen Toten und Geister, sondern auch um die Toten und Geister der Anderen. Auch in *Mutterzunge* sorgt die Protagonistin sich um die Zurückgebliebenen der Toten. Özdamar beschreibt in ihrer Dankesrede anlässlich der Zuerkennung des Kleistpreises, wie sie als Kind immer für die Toten gebetet hat, auch für die Toten, die sie nicht kannte:

„Ich schaute jeden Tag in die Zeitung und sammelte daraus die Namen der Toten. Meine

Totenliste bestand hauptsächlich aus Armen oder Verrückten, aus Einsamen. Erst hatte ich nur türkische Tote, dann kamen auch andere dazu.” (Özdamar 2004, 14)

Es ist wichtig für Özdamar, genauso wie es wichtig ist für ihre Protagonistinnen, die Erinnerung an die Toten wachzuhalten. Es ist wichtig für die Menschen, die überlebt haben, sich an die Menschen zu erinnern, die nicht überlebt haben.

Dies kann der Grund sein, wieso Özdamar sich dem Trauma auf solch einer persönlichen und auf der literarischen Ebene nähert. Es ist genauso wichtig persönliche Geschichten festzuhalten, wie die historischen Geschehnisse zu dokumentieren, was eigentlich auch die Aufgabe der Literatur ist. Diese persönlichen Geschichten sind es, wodurch man die reale Auswirkung von Trauma sehen kann. Getötete Menschen sind nicht mehr nur abstrakte Statistiken, sondern werden zu Freunden und Familienmitgliedern, man kann nicht gleichgültig gegenüber dem Verlust sein. Obwohl in *Mutterzunge* und *Seltsame Sterne* dieser Verlust nie ganz überwunden wird, sei es entweder der Verlust von Menschen oder der Verlust einer Kultur, fangen die Protagonistinnen zumindest an, das Trauma zu bewältigen, wenn sie anfangen sich mit den Geschehnissen auseinanderzusetzen. Es bleibt nur die Frage, ob es je möglich ist, ein Trauma komplett zu überwinden.

## 10. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit hat die politische Gewalt und die davon ausgelösten Traumata in Emine Sevgi Özdamars *Mutterzunge* und *Seltsame Sterne Starren zu Erde* analysiert. Die beiden Texte weisen sehr viele autobiographische Züge auf: es sind nicht nur die erlebten Traumata aus Özdamars Leben, die in den Büchern wiedergespiegelt werden, sondern auch ihre Migration von der Türkei nach Deutschland, ihre Arbeit an der Volksbühne und sogar die Freunde, die die Protagonistinnen umgeben.

In beiden Büchern benutzt Özdamar sämtliche für die Traumaliteratur charakteristische Erzählmittel, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Textstellen zu leiten. Das erlebte Trauma der Charaktere wird auf der Erzählebene durch wiederholte Muster, Leerstellen im Text, ein fragmentiertes Narrativ, oder auch Traumsequenzen, dissoziative Episoden, oder bildliche Sprache wiedergegeben. Auf der Handlungsebene wird es klar, dass es einen Bruch zwischen den Protagonistinnen und ihrer Kultur und Identität gegeben hat. Der Grund dafür ist das erlebte Trauma.

Dieser Bruch hat verschiedene Konsequenzen – die Protagonistin von *Mutterzunge* vergisst ihre Muttersprache, und die Protagonistin von *Seltsame Sterne* kann ihre Rastlosigkeit nicht überwinden. Beide werden heimgesucht von Erinnerungen an die brutalen Repressionen, die sie miterlebt haben.

Die Bewältigung dieser Traumata gelingt nur teilweise. Wie kann man ein Trauma je wirklich bewältigen? Die traumatischen Erlebnisse, kann man nie ganz verdrängen oder verlieren, sie bleiben immer ein Teil von uns. Mit dieser Tatsache müssen sich auch die Protagonistinnen der beiden Bücher auseinandersetzen. Genau diese Auseinandersetzung ist bedeutsam.

Diese Geschichten existieren oft als Gegensatz zu dem offiziellen Gedächtnis, was in den Medien und Geschichtsbüchern präsentiert wird. Wenn das offizielle Gedächtnis diese Geschehnisse verleugnet, ist es die Aufgabe der Menschen, die wirkliche Geschichte am Leben zu halten und sie weiterzuerzählen. Es ist die Aufgabe der Menschen, die überlebt haben, über die Menschen zu berichten, die nicht mehr da sind.

## 11. LITERATURVERZEICHNIS

ASSMANN, Aleida (1999): Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München, S: 5, 258-264

ASSMANN, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München, S: 51, 48

BAX, Daniel (2004): Deutschland, ein Wörtermärchen. In: Taz.die Tageszeitung vom 20. November 2004. Verfügbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/11/20/a0257>, Zugriff: 15.05.2016

CARUTH, Cathy (1995): Trauma: Exploration in Memory. London, S: 5, 10

CARUTH, Cathy (1996): Unclaimed Experience. Baltimore, S: 181

DERNBACH, Andrea / REIMANN, Katja (2011): Emine Sevgi Özdamar über 50 deutsch-türkische Jahre. In: Tagesspiegel Online vom 30. Oktober 2011. Verfügbar unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/emine-sevgi-oezdamar-ueber-50-deutsch-tuerkische-jahre-gute-arbeit-zwei-freunde-dann-kannst-du-ueberall-leben/5769496.html>, Zugriff: 15.05.2016

DUFRESNE, Marion (2006): Emine Sevgi Özdamar *Mutter(s)zunge*. Der Weg zum eigenen ich. In: Germanica 38 (2006). S: 115-128

FEROZ, Ahmed (1993): The making of Modern Turkey. London, S: 120

FOUCAULT, Michael (1977): Language, counter-memory, practice. Ithaca, S: 148

FREIBMANN, Stephan (2005): Trauma als Erzählstrategie. Konstanz, S: 10

FRICKE, Hannes (2004): Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen, S: 237-239

PIZER, John (2008): The continuation of Countermemory: Emine Sevgi Özdamar's *Seltsame Sterne starren zur Erde*. In: Katharina Gerstenberger / Patricia Herminhouse (Hrsg.) (2008): German Literature in a New Century: Trends, Traditions, Transitions, Transformations. New York, S: 135-146

VAN DER MERWE, Chris / GOBODO-MADIKIZELA, Pumla (2007): Narrating Our Healing. Perspectives on Working through Trauma. Cambridge, S: 60

GOFFMAN, Erving (1986): Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Boston.

GRANOFFSKY, Ronald (1995): The Trauma Novel. Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster. New York, S: 9

HERZOG, Andrea (2010): Transkulturelle Elemente bei Emine Sevgi Özdamar: in *Die Brücke vom Goldenen Horn und Mutterzunge*. Wien, S: 9

HORST, Claire (2007): Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brežna – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moníková. Berlin.

KLÜGER, Ruth (1992): Weiter leben. Eine Jugend. Göttingen, S: 9, 94

KONUK, Kader (2007): Taking on German and Turkish History: Emine Sevgi Özdamar's *Seltsame Sterne*. In: Paul Michael Lützeler / Stephan K. Schindler (Hrsg.): Gegenwartsliteratur 6/2007. Tübingen, S: 232-251

KONUK, Kader (2001): Identitäten im Prozeß. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache. Essen, S: 86-117

KÜHNER, Angela (2003): Kollektive Traumata – Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September. Berlin, S: 138

KRALL, Hannes (2007): Trauma bei Kindern und Jugendlichen. Szenische Arbeit in Psychotherapie und Pädagogik. Wien, S: 7

LITTLER, Margaret (2002): Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge. In: Stuart Taberner / Frank Finlay (Hrsg.) (2002): Recasting German Identity. Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic. Rochester, S: 223.

LITTLER, Margaret (2007): Cultural Memory and Identity Formation in the Berlin Republic. In: Stuart Taberner (2007) (Hrsg.): Contemporary German Fiction. Cambridge, S: 177–195

NEUBERT, Isolde (1997): Searching for intercultural communication: Emine Sevgi Özdamar - a Turkish women writer in Germany. In: Christ Weedon (1997) (Hrsg.): Post-War Women's Writing in Germany: Feminist Critical Approaches. Berghahn.

ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1990): Mutterzunge: Erzählungen. Berlin, S: 9- 51

ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2001): Der Hof im Spiegel: Erzählungen. Köln, S: 125-132

ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2003): Seltsame Sterne starren zur Erde: Wedding—Pankow 76/77. Köln, S: 9-247

ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2004): Kleist-Preis-Rede. In: Günter Blamberger / Ingo Breuer (2005): Kleist-Jahrbuch 2005. Berlin, S: 13-21

RESICK, Patricia A. (2003): Stress und Trauma. Bern, S: 21, 22, 28, 30

RINNER, Susanne (2013): The German Student Movement and the Literary Imagination: Transnational Memories of Protest and Dissent. New York.

SEUFERT, Günter / KUBASECK, Christopher (2006): Die Türkei: Politik, Geschichte, Kultur. Münche, S: 87

SEYHAN, Azade (2001): *Writing Outside the Nation*. New Jersey, S: 118, 149

YILDIZ, Yasemin (2008): *Political Trauma and Literal Translation: Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge*. In: Paul Michael Lützeler / Stephan K. Schindler (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur* 7/2008. Tübingen, S: 248-265

WIERSCHKE, Annette (1996): *Schreiben als Selbstbehauptung. Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar: Mit Interviews*. Frankfurt an Mein, S: 159

WIERSCHKE, Annette (1997): *Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar*. In: Sabine Fischer, Moray McGowan (Hrsg.) (1997), *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger Migrantenliteratur*. Tübingen, S: 189

DER SPIEGEL (1972): *Falsches Licht*. In: *Der Spiegel* 15/1972, S: 96-98

ZIERAU, Cornlia (2009): *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen*. Tübingen S: 73-90

FILE ON TURKEY: *Democratic resistance of Turkey* (1972), S: 3-4

HISTORISCHE ENTWICKLUNG der politischen Linksbewegung in der Türkei (2006). Innenministerium des Landes Nordrhein-Westfalen, S: 4-8



## Resümee

Käesoleva magistritöö „Poliitiline vägivald ja trauma Emine Sevgi Özdamari raamatutes *Mutterzunge* ja *Seltsame Sterne starren zu Erde* eesmärk on analüüsida, kuidas mõjutavad antud raamatutes väljenduv vägivald ja trauma peategelaste identiteeti ja sidet oma kultuuriga ning kas on võimalik sellest traumast üle saada või mitte.

Lõputöö teoreetilises osas antakse lühike ülevaade ajaloolistest sündmustest, mille taustal mõlema raamatu tegevus toimub. Traumeerivateks sündmusteks on antud raamatutes Türgis 1972. aastal sõjaväe läbi viidud riigipööre ning sellele järgnenud repressioonid. Järgnevalt kirjeldatakse autori Emine Sevgi Özdamari elulugu ning mainitud repressioonide mõju tema isiklikele valikutele ning läbielamistele. Lühidalt seletab magistritöö lahti ka trauma mõiste ning selle, mida kujutab endast traumakirjandus, või kuidas on võimalik kirjanduse kaudu traumast rääkida.

Magistritöö analüüsivas osas käsitletakse raamatute *Mutterzunge* ja *Seltsame Sterne starren zu Erde* sisu ning narratiivi. Töö uurib, kuidas antud raamatutes traumaga ümber käiakse, kuidas trauma väljendub. Lisaks on üheks põhiliseks küsimuseks, kas kogetud traumast ning sellega kaasnevatest nähtustest on kunagi võimalik täielikult taastuda või mitte.

Mõlemad peategelased on trauma tõttu eemaldunud oma kultuurist ning identiteedist. Mõlemad püüavad oma elu jätkata nii tavapäraselt kui võimalik, kuigi traumad neid jätkuvalt mõjutavad. Kumbki neist ei ole aga võimeline oma traumad täielikult ületama. See pole aga ka tähtis.

Tähtsam kui trauma ületamine, on õppida sellega elama, aktsepteerima seda kui osa endast. Kuigi see õnnestub ainult *Mutterzunge* peategelasel, on nende mõlema jutud tähtsad, et säilitada mälestust sellest, mis Türgis 1972. aastal tegelikult juhtus. Kui ametlikud allikad juhtunut salgavad, on inimestel, kes nende tegude tunnistajateks olid, kohustus tõde edasi anda, ning seda teistega jagada.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Triinu Saks,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

Politische Gewalt und Trauma in den Texten „Mutterzunge“ und „Seltsame Sterne starren zu Erde“ von Emine Sevgi Özdamar

mille juhendaja on Dr. Silke Pasewalck

- 1.1. Reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 27.05.2016